

شهريات

عن فقد حبيين

« ماذا علمت لي به؟ هو ما يزال في الحادية عشرة.. إنه لم يتمتع بطفولته بعد! »

وكيف بدا بريق الرضى في عينيها، بعد خمس سنوات، حين نزعْتُ الزِيَّ الدينيَّ الذي تنبَّأتُ بأنني لم أخلق له.

وكيف حزنت وبكيت معي يوم سقطت في امتحان الحقوق، وقالت: « الحق علينا نحن الذين اضطررنا وضعنا المادي إلى المشاركة في إعالتنا على حساب درسك وتحصيلك! ».

وكيف أشرق وجهها حين أبلغتها عزمي، ذات يوم، على التخلي عن عملي في الصحافة، وعلى السفر إلى باريس لأتابع دراستي المنقطعة وأحضر للدكتوراه... ولكنها لم تكتئب لاكتسابي واضطرابي أن هذا المشروع معرض للتعرُّش بسبب ضيق ذات اليد، وبسبب أن المنحة الدراسية التي حصلت عليها كانت أقل من أن تفي بالحاجة..

لم تكتئب أمي، لأنها قامت إلى خزانتها، فأخرجت بعض أساور من ذهب، وقالت: « أليس لمثل هذا الطرف قد احتفظت بها؟ خذها يا بُني، ولو قرضاً يستوفي منه إخوتك نصيبهم بعد موتي، ولا تتراجع عن تحقيق مشروعك! »

وكيف كانت أمي ضميراً لي في باريس، وكيف ظلت تتابع خطواتي بعد عودتي إلى الوطن وهي لا تني تبارك جهدي وعملي وتدعولي في حضوري وغيابي، وتكنِّي قدراً من المحبة والتقدير تحاول دائماً أن تداريه أمام إخوتي، وكيف احاطت زوجتي وأولادنا بعطف خاص. وكيف كانت تعبر عن إعجابٍ بعائدة بادلته إياه حباً عميقاً لم تشبه يوماً شائبة.

وحين فقدت عائدة أمها، انحنت على يد أمي تقبلها باكية وهي تقول: أنت الآن أمي...

وكيف وكيف وكيف...

وتنحني عائدة عليّ وأنا جاثٍ على سرير أمي، تحاول أن تخفف من حزني ولوعتي، وهي مثلي حزناً ولوعة، حتى وصل الطبيب الذي كان قد استدعي على عجل، فرجانا أن نخرج، ليواجهنا بعد دقائق معدودات بالنبا الفاجع.

دخلت مهدوداً لأصرخ عند نريرها: يا أمي سهلة! لماذا فعلت ذلك؟ لماذا؟!

وانخرطت في بكاء طفل، وسمعت صوت عائدة تقول باكية:

فقدتُ في الشهر الماضي كائنين حبيين: أمي وصلاح عبد الصبور

أما أمي، فقد شقَّ عليّ بالغ المشقة أن أعود من سفر فأجدها في المستشفى فاقدة الوعي.

وظللت اثني عشر يوماً إلى جانب سريرها أوُمِّل أن تفتح عينيها لأتزوّد من بريقها بما كان يُعيني أبدأ على المضي في دروب الحياة الوعرة.

وطال انتظاري أمام الوجه الهادي ذي العينين المغمضتين، وكنت أتناول يدها أشدَّ عليها، فتُنشئ أُملي حرارةً فيها ما تزال تسري...

ولكنني عدت ذات مساء، فإذا يدها باردة، وإذا وجهها ممتنع.

وتناولت كفّها أفرکہا وأمرر عليها أصابعي علّ بعض الحرارة تنتقل إليها، وإذا أدركت أن محاولتي مُخفّقة، صحتُ حزينا غاضباً: افتحي عينيكَ يا أمي! أبتهل إليك أن تفتحي عينيكَ! ماذا تراني قد فعلت حتى تحرميني اليوم من نظرتك الحانية الحنانة؟

تلك النظرة، رافقتني طوال حياتي، منذ ان وعيتُ الحياة، تحدوني وتشجّعني على تجاوز العقبات التي كانت تنتصب في طريقي.

كانت هي التي أطلت من عينيها، ممتزجة ببريق الفخر، حين رأت لأول مرة اسمي على صفحة من إحدى المجلّات يعلو قصة قصيرة كنت قرأتها لها منذ حين. ضمّنتي إلى صدرها، بعد أن فرغت من قراءة القصة، قالت لي: « لا أدري ما عساها تكون قيمتها، ولكنني أحبّ كتابتك يا بُني! »

وقرّ في هاجسي، منذ ذلك الحين، أن عليّ أن أمضي في الكتابة حتى أرضي أمي، لقاء كلِّ ما كانت تقدّمه لي.

وظلّت هي حاديتي ومرشدتي ورفيقة همومي، حتى أطلت « عائدة »، لتحمل عنها قسطاً وافراً من أعبائي، وتضيف إليها أعباء الأسرة التي بدأت تتكوّن.

وعرفت عائدة أيّ أمّ كانت أمي...

رويت لها كيف حزنت أمي يوم عدت إلى المنزل، وقد ألبسوني الحبة والعمّة، فكان أن شهقت قائلة:

اليوم فقدتُ أمي للمرة الثانية.
يا حبيبتي سهيلة! لولا أنك تعدينيه تجديفاً وهرطقة، لقلت
لك: إغفري لي أنني لم أعب قبلك!

★ ★ ★

واما انت يا صلاح، فقد كنت أخاف عليك الموت، منذ
رأيتك للمرة الأخيرة، قبل سفرك إلى الهند...
كان التشاؤم مما آل إليه وضع مصر يبلغ عندك حدّ اليأس
الذي كنت تعبر عنه بغلاف من سخرية مرّة تعذب بها نفسك
وتعذب مستمعيك!

وقد بلغ هذا اليأس ذروته في رسالتك التي استجبت فيها
لدعوتي إياك للمشاركة في يوبيل «الآداب» الفضي، واستهللتها
بأنك لم تمسك بالقلم منذ ثلاث سنوات حتى أصبحت لا تألفه
وتوشك أن تحشاه ثم قلت:

« وافي لأحاول الآن أن أتلّس في نفسي علة ذلك الإعراض
فلا أجد إلاّ الألم الممضّ واليأس اليأس، ولطالما مرّت بي ليالٍ
كوّمت فيها امام ناظري أكواماً مما كتبت وكتب زملائي من أبناء
هذا الجيل، جيل «الآداب»، وسألت نفسي: ترى هل جعلت
أشعارنا وقصصنا ومقالاتنا عالماً أكثر جلالاً أو أقل قبحاً؟
ولطالما ساءلت نفسي: أهذه هي صورة العالم العربي الذي كنا نحلم
به في بداية الخمسينات، حين خرجنا في غزوتنا لقهر الشر
ودحر الرداءة؟ »

وفي تلك الرسالة التي بعثت إليّ بها من نيودلهي، أثرت
مكامن حزني بإحياء ذكريات مشتركة لنا، أليمة موجعة، تعود
إلى مناسبتين: يوم الانفصال الذي التقينا فيه في بيروت،
فمشينا على الكورنيش نبكي الوحدة التي « كانت عوضاً باذخاً
من عناء ثقیل » وكانت هي « الحلم النبيل ثم هي الحقيقة
المضيئة وسط هذا الظلام المتراكم بعضه فوق بعض طبقات »،
وأيام يونيو ١٩٦٧ التعسة التي التقينا فيها في القاهرة،
فأبكيكتي بدعاباتك السود التي كنت تعلق بها على الهزيمة، هذه
التي عزوتها إلى غياب الديمقراطية والتحديث عن عالمنا العربي
المنكود.

وأنا أعرف، يا صلاح، أنك منذ ذلك التاريخ، أي
منذ زهاء خمس سنوات، وأنت تسوق أيامك في أسى وخيبة من
إخفاق جيلنا في « قهر الشر ودحر الرداءة »، وتتقلب بين
المناصب العالية على كره منك وممض، رغم كونك برتبة وزير.
وأحسب، بل أؤكد، أن الحادث الذي جرى منذ أشهر في
معرض القاهرة الدولي للكتاب، وكنت انت مشرفاً عليه، قد
حفر في نفسك عميقاً، وأحدث شرخاً في وجدانك لم تستطع
الأيام أن تلأمه. لقد كنت رفضت، على ما روي لنا، أن تشارك
الدولة الصهيونية في جناح لها بالمعرض، فإذا بحاكم مصر يتدخل
شخصياً ويفرض عليك أن تخصّ دولة الاعتصاب بجناح لها
مميز...

ولا شك في أنك، حين عدت إلى منزلك تلك الليلة،



أحسست الصدمة الأولى في قلبك، لأنّ ما حدث في المعرض كان
إهانة شخصية لك، فضلاً عن كونه إهانة قومية يعود تاريخها إلى
زيارة حاكم مصر لتل أبيب.

لقد أنهيت رسالتك، يا صلاح، بقولك:

« لقد صنعت الآداب جيلاً من الأدباء كان تعس الحظ،
فلعلّها تصنع في ربع قرنها القادم جيلاً آخر يكون أسعد من
سابقه حظاً. أما أنا، فإنني لاأذ بصمتي... حتى أجد ما أقول. »
وطوال هذه السنوات الخمس، لم تجد ما تقول.

بلى، ايها الصديق الحبيب، لم تستطع أن تظل لاأذاً
بصمتك، فقلت كلمة الاحتجاج الأخيرة، قلت الموت.

سهيل ادريس



الدمعة الثالثة لنْ أَتَكَلِّمُ بِأَنْفُسِي الْيَوْمَ؟

الدكتور عبد الغفار مكاوي

وتخلت عني في بؤسي؟
هلا حبّبت إليّ الغرب وأوصيت بمركب شمس؟
ربّ الأرباب سيسمع شكواي هناك و«آمون» لن يخذل همسي

و«جحوتي» يقضي في أمري
ويُدوّن مظلمتي «خنسي»
- لكأني أسمع صوت المتعب يلعن عيشه
من مملكة الغرب يجيء ويحمل نقشه
يسترحم نفسه
أن تمضي معه في مركبه، فتقاوم طيشه
وتعاتبه وتهذّئه وترمّم عشه
هل جئتُ ترزّين لي موتي؟
- بل جئتُ لأشكو من يأسِي.
- أحياتك تقبل في النعمى، في الشدة ترفض والبأس؟
- يا أختي مهلاً لا تأسي،
سأسوي مثواك بنفسي
وأقيم الظلّة تحميّك من البرد ومن قيظ الشمس
- عشْ يومك، لا تقسُ عليّ
- إن أقسُ فإنك لن تقسي
ولن أتكلّم أو أشكو
إن صدّت وابتعدت نفسي؟
ولن أتكلّم؟ واليوم يُعاف اسمي
أكثر من رائحة الرخم بيوم القيظ المحموم،
ولن أتكلّم؟ والجار يدبر همّي
وصديق الأمس نعاه اليوم؟
ولن أتكلّم؟ قرّ الناس على السوء
جحدوا الحسنى والإحسان،
ولن أتكلّم؟ والماضي يُنسى من ذاكرة الناس
ولا عون من إنسان،
ولن أتكلّم؟ فقد القلب رضاه
وظلّ الصاحب مفقود؛
- ما بالك تتمنّى الموت؟
هل يبدو اليوم أمامك
فتخاطبه، أم طيف زارك في النوم؟

(*) [هذه هي الدمعة الثالثة التي انتزعتها من بين دمعات أخرى على منس عرسة، تنضم - بعد سوات - إلى زميلتها الأولى التي تكلمت «الآداب» بنشرها في عددها العضي. وهي تنويعات على بكائية أح لي مجهول، عاش في الدولة الوسطى بين أنفاص الثورات والاضطرابات، وعرفت عند علماء التاريخ والأدب المصري القديم باسم «حديث متعب من الحياة مع نفسه...» أشعر بأن عليّ دهباً نحو العاريء بلرمي بإضافة هوامش كثيرة تشرح عدداً من السطور وتشير إلى الكتب التي قرأتها والشعراء الذين تأثرت بهم، ولكنني اسمحه العذر وأؤجل هذا إلى وقت آخر ومجال آخر. قلت السطور ولم أقل الألسن ولا الأشعار. فإنا أعرف حدودي، ولا أدعي القدرة على قول الشعر ولن أدعها. وإما على الإيقاع الحزين في ليالي الوحدة والاكتئاب على نفسي ووطني الأكبر الذي ينحصر ويمرّق لحمه يديه بنفا بلع آلاف السكاكين في بد عدوه الذئب الذي ينتظر أن يهلك القطيع نفسه نفسه ولا تتردد في أن تب عليه كلما وافته الفرصة ليطعمه ويحبب الأرض من تحته. هل من حمى أن أصف أن كثيراً من السطور تردد أصداء من شعراء أحبتهم أو شعراء درسهم وبرحب عنهم؟ ولكنني أكرر طلب السماح والمغفرة، إذ لا يبقى إلا الصمت، لا يبقى إلا الصمت الخالق في القلب الفارق في الدمع....]

- آه...
- ما بك؟
- ضاقت نفسي سئمت نفسي من نفسي.
- نفسك تسمعك - تكلم!
- ماذا يجدي أن أتكلّم؟
ماذا يبقى غير الصمت وماذا يُبقي،
غرقت سفن الفرقى قبل الفرق
والطفل تمنى لو لم يولد أبداً
والموت تسكع في الطرق
ينتظر اليأس صوت البوق ويرنو للأفق
والطير الواجم شلته نذر الشفق
نقع البوم وفي عينيه ارتسمت أطلال الكون وفي الحدق
وتنهّد من لا زالت فيه القدرة أن يتنهّد
والكل شقي.
- ألهذا جئت؟ ألا تندم؟
- جئت أبثك أحزاني،
وأريك عيون الجرح والتمس البلم
أتلقف منك الحكمة...
- القردة منك ومني أحكم..
فأنا لا أنظر.. لا أسمع.. لا أتكلّم..
- سيعزّ عليّ سكوتك عني..
من يسمني إن صدّت نفسي

- لا الشاعر أنت ولا الفارس. قل لي من أنت؟
 - سؤال يحتاج الرد عليه لألف سؤال!
 لغز يفترس العمر الضائع بين القدرة والآمال..
 - أرني وجهك، مرآتك..
 - مرآتي؟ لا تبصر مثلي.
 هل تكشف ما لم تكشف لي؟
 - في كل صباح تنظر وجهك في المرآة
 تكرهه، تلعن صحبته، تهرب من رؤياه
 تسمع شخصاً آخر وتراه
 تتجول في طرقات النفس وتمعجب مما تلقاه:
 أعراس جذلي ومآتم، موكب غابات وبساتين
 جنات نعيم وجحيم، رقص ملائكة وشياطين
 تدخل من أبواب الرؤيا وتعانق
 محبوباً هجر منذ سنين
 لكن آه من وحدتك الأزلية وسط الموكب يا مسكين!
 - وحدتي الأزلية... جرحي
 ألدك دواء يا نفسي؟
 قولي وأشير بال نصيح
 - ما جدوى الصمت أو البوح؟
 فداؤوك داؤك لو تدري
 والبسم يكمن في الجرح.
 تمشي وحدك
 تبكي وحدك
 وحدتك تنادى وحدك،
 حين يجيء الموت ويلجم خيلك
 من منهم يسبل عينيك ومن يستر عريك؟
 من يلقي حفنة رمل وتراب فوقك؟
 تتسلق جبل الوحدة وحدك..
 آه كم في الدنيا من أشياء عجيبة
 لكن أعجبها الإنسان..
 والأعجب أن يتخلى الإنسان عن الإنسان..
 - لا يتخلى... بل يستغني كالأشجار
 تحيا في الغابة، لم تسأل عن رغبتها
 لم يطلب منها أحد أن تحتار
 تنمو، تزدهر، تشيخ وتذبل أو تنهار
 لكن تحمي وحدتها باستمرار
 وتصر عليها كالنساء بلا إصرار.
 ماذا تحتاج الشجرة؟
 تنفس من أنفاس الريح وتسقيها الأمطار،
 تطعمها الأرض وزاد الأرض غنى بالأسرار،
 لكن الشجر ضنين بالأسرار
 لا يفشيها إلا للحطاب أو النار!
 ماذا أحتاج إليه؟ ماذا يحتاج الإنسان؟
 الجرعة تروي عطشه،

- يبدو الموت أمامي اليوم
 كشفاء من مرض طال وعُتق من ذل الأسر
 يبدو الموت أمامي اليوم
 كشوق سجين للبيت الآمن بعد سنين قضاها في القهر
 - دع شكواك وألقِ بخورك فوق الجمر
 وأهناً في يومك..
 - أهناً؟ هل تخفى عنك هموم القلب؟
 - افتح قلبك.. هات السر!
 - يا نفسي.. لست بأول من يرثي نفسه
 ينعي غده، حاضره، أمسه
 أرثيها مثل الشاعر «عبد يغوث» أو «مالك» أو «فيون»
 علّ دموعي تسقط في حقل فؤاد محزون
 فتنبه بذرة أمل أو شوكة غضب مدفون.
 أحل مصباح «ديوجين» المسكين
 أهتف في وجه الناس لتسمع أذن من طين:
 أنتم في جنح الليل - متى تصحون؟
 دولاب الزمن يدور وأنتم تنقرضون
 أشعلتم حرب بسوس أخرى
 وهزمت بعضكم البعض وأنتم مهزومون
 واستسلمتم لطغاة الدنيا والدين.
 - تسقط قطرات الدمع على قلبك
 كالطر على أرض مدينة
 هجر الناس مساكنها
 تروي شجرة أمل..
 - شجرة أمل
 أم شوكة ألم بعيوني؟
 - يروي دمعك شجرة أمل في غابات شجونك وشجوني
 وغداً ستمرّ خطى الخطاب ويقطف من ثمرات عيونك
 وعيوني
 يوماً ينجز وعد سنين
 فالرجل أمين!
 - أتظنين؟
 - كفكف دمعك يا عبد يغوث..
 يا مالك ممن ترجو الغوث وليس هناك مغيث؟
 الدمع على خد البطل مهان
 ذابت أعمدة الملح وثار الموتى في الأكفان
 وقزيباً تلد الأرحام الفرسان
 والفارس لا يذرف إلا دمع الفرح
 على صدر الشجعان..
 أقدام الخيل قد انكسرت،
 ساحت في رمل الأحزان
 والفارس مقهور يبكي
 في ظل جدار الكتان
 لا الشعر يفيد ولا الدرع المكسور يزود الأشجان

واللقمة تستر عيشه،
وامرأة تدفىء فرشه،
والنور ليطرد عنه الوحشة،
والكلمة تحرس من ربح الصدفة عشه.
حين يغيب وتنطمىء الرعشه
ويشيع ملك الأحزان المرّة نعشه
يحنو فوق القبر ليحفر نقشه:
« منكسراً عاش، منكسراً مات
في الظل اليأس شيد عرشه
سار من الوحشة للوحشة .. »
ألمح في عينيك الضحكة ..
- ما زلت صبيّاً بين ذراعي أمك
لم تكبر أبداً
فمتى تعرف موضع قدميك؟
ومتى تطرح عكازاً تستند عليه أو يستند عليك؟
ومتى تقنع أو تغتبط بشيء؟
تكره نفسك،
فتفوح روائح منك
كالماء الأسن في مستنقع
تنناثر فقاعات الملل السأم الضيق الأبدي المفزع
- يا نفسي.. لا تشتطي في اللوم المقذع
إن كان الذنب شنيعاً، ذنب العالم في حقي أشنع
والحمل ثقيل مُفجع..
- ماذا لو جرّبت:
'أن ترسل طائر عينك في أغوار النفس
وفوق صدور الموجودات
ليرفرف بالحب عليها، يفرق في النبع المترع
بالحكمة والمعرفة ويرجع
ليشيد العش الدافئ بالحب ويهجع؟
- يفرغني الصمت الخالد في أرجاء الكون المفزع
وجه الموت شنيع، وجه القتل أشنع
والظلم الراكض في الطرقات
يدوس الناس ويتسكع
وأنا أتدثر في عجزتي
وطريقي تذهب.. لا ترجع
- هاجر وأهجر تلك الطرق المتنوية طرا
حاول أن تصبح سيد أقطار أخرى
سيد نفسك،
وأدفن جسد عبوديتك الماضية
وواجه موتك
وتحدّ الخطر لتولد أو تهلك،
لا تسرف في خيبة أملك..
- ماذا أفعل أو أملك؟
- قبل أملك.. غيرّه بطريقة الخلق

واجبل من طينة ذاتك روحاً ينطق
وإذا فاض بنفسك نهر العشق.
فارو الأرض العطشى
وأنفخ فيها أنفاس الصدق.
ماذا تبغي؟
- تدرين بما أبغيه فكم كابدت الشوق!
لمسة صدق
- في الفن
- في العيش وفي الشعر الحق..
- الشعر زهور، ذات جذور
تنمو وسط الدود وفي أعماق الطين
لا في الجنة أو بين الحور العين!
طوبى لرجال عرفوا كيف يعيشون
وكيف يموتون
كما عرفوا كيف يغنون!
لست بشاعر..
إني أحيا الشعر ولا أكتب شعراً،
تفتني كل الأشياء وتملؤني ذعراً،
في قلبي طفل مذبح
في عقلي شيخ مجروح
تصدح عيني كالعصفور على شجر الليل وفي غابات المرّ تنوح
تطفر بالدهشة والألم وأحزان الموتى والأحياء
أحزان لا تدرکها الأبصار أو الأسماء
- من يدريك لعل العصفور يخلق في الأجواء
كسفينة أمل، زورق سعد يحمل فوق جناحيه السعداء؟
من يدريك بأن العصفور
هو كرة الكون المسحور
تجري في فلك الغبطة وتدور؟
عشت طويلاً في قبضة شبح حالم
مرأة في غابات العالم
ينعكس عليها غضب الريح وهمس الأغصان
قوقعة في قاع البحر الساكن
تجتز عذاب الموج وأشواق السمك الهائم
في أحشاء العقل الباطن
هل حانت ساعة صحوك من هذا الكابوس القائم؟
هل يستيقظ فيك الإنسان
ويثار من « كاليبان »؟
هل يلقي حمل الشبح الجاثم
في آبار النسيان
ليهبّ النور من الأكفان
وتنبث فيه القوة والعينان؟
- ها أنت سرحت مع الأحلام..
- بل أنقذك من الأوهام..
- ووهلك من ينقذني منه؟

- هل يبقى إلا الصمت العاجز، إلا العزلة والخوف؟

عشت أحارب في معركة خاسرة بسلاح الوهم
آه لو كنت سمعت نداء الحب فلبيت
وبسطت يدي العاريتين لوجه الشمس أو الموت
لحملت حطامي فوق حطام سفين يعبر بي هاوية اليم
أو يسعفني في ليل الصمت

وعرفت حقيقة حالي قبل فوات الوقت؛

ما عشت حياتي، مت وراء قناع جهم

بل سبعة أقنعة نسجتها كف الوهم

الحكمة، والصبر، وقار العالم والسمت!

- لا يكره قلب الحكمة أن ينفذ فيه الحب!

- قالوا.. الرأس حكيم غطاء الشيب،

والقلب كبير، أكبر من أن يكره ويحب،

ومضوا بضمير مرتاح لم يشقله الذنب،

لم يلتفتوا كي يجدوا العابد

يحترق كما احترق البوذي الزاهد

ليصير تراباً يطفىء نار الحرب

ويخلص لحم الشعب البائس من ناب الذئب..-

ها هو عار مجروح كيسوع بعد الصلب،

ضنت حتى الريح بأن تحمل شكواه إلى الرب

بعد فوات العمر وتعب القلب

ما خلص حتى شعرة كلب!

- وعرفت الهوة بين القول وبين الفعل

بين الحرف وبين السيف،

بين النطق وبين الخلق؟

- لم أعرفها.. غصت بليجتها حتى العمق

أشهى، أختنق، وأحترق وأحرق

تفجني الهوة بين القدرة والآمال

بين الكلمات وبين الأفعال

كم أحببت الكلمات

كم صليت لها وركعت

أمسح بالدمع الأقدام

أضفر رأسي بالأوهام

جعت، ظمئت

من زاد الكلمات طعمت وأسقيت

وعلى صدر الكلمات غفوت

أطرق أطرق كي ينفتح الباب

أجمع خشبي والأحطاب

لأمدّ الجسر إلى الأحباب

سُدّت في وجهي الأبواب

تداعى الجسر، وشاخ الحطاب

واقترس الكلمات كلاب

دربهم كذاب الزفة والنصاب

- هات البرهان!

- هل يخرج فوق - الإنسان

من شبح، صورة إنسان؟

هل تخرج صورة إنسان من صلب قرود

أو عملاق أشقر من نسل الأقزام السود؟

- وبلك.. هل تكفر بالإنسان؟

- بل احترم الإنسان، عبداً أو حراً كان،

أحيا وأموت لأجله

أكل من ثمرة عمله

روحى تكتئب وتبكي

كي تروي شجرة أمله.

أوليس شريكى في الوحدة ورفيقي في الصمت

أخي في المولد والموت؟

أو لا يجمعنا سقف واحد

في بيت الرعب القاتم

نجلس في ظل واحد

تلقيه شجرة هذا العالم؟

- لو تشبثت بجمال الرؤيا في أعماقك

لو تصعد فوق الجبل الرائع مع كل رفاقك

لعرفت بأن الإنسان

أكثر من إنسان..

أنصت للصوت الهاتف في صحرائك

يهدر بالكلمة والحرف وبالمعنى الشائك

أصغ لصوت إله واحد

يطبق بيديه على أعضائك.

من يسمعك إذا صحت من الألم سواء؟

من يتحمل ربعك إلاه؟

أنصت للصوت الممطر

تثمر أشجار بكائك!

تشرق شمس يقين في كبد سمالك

تتفتح زهرة قلبك في عتمة صبحك وممالك

يتفجر نبع الخضر ببحر الظلمات

تنب الأفكار على صوت، نداءك والكلمات

ينشر عقلك..

- عقلي كنسيج هاو تلطمه الريح

مصيصة ذباب العالم،

مسكن كل جريح

مأوى كل كسيح،

ينفرد مع الأحزان المرة والأفكار المرة

في سجن الحرف

إخوته الضمة والكسرة وحروف العطف

ما يشقيني أن الكلمات بلا سيف

ماذا أفعل بنسيج هاو في وجه الغلظة والعنف؟

ظلّ الحلم يداعبني أنا وصحاي
أن نعدل قامة هذا الكون المقلوب بقلم وكتاب
خرج العالم عن محوره ،
هل تصلحه كلمة صدق من قلب شاب
ما دام الحب غريباً يُستجدى بالأبواب
والعدل كسيراً ينتظر الأذن من الحجاب؟
مرت أيام العمر، تساقط يوم موءود
في يوم آخر مولود كالي
وانفوس السهم بقلب الوردية
جفت أوراق شبّاني

كنا نقف على الأقدام ونقف الآن
على رأس يشتعل الشيب بمفرقه الخائي
ويدب القلب على عكاز،
يعرج من صحراء لسراب
تسألني: ما بك؟ أصمت
أسأل نفسي: حقاً ما بي؟
أصرخ من هاوية الخمسين فيختنق سؤالي وجوابي
ها أنا أهبط بلّ العمر
تمضي الأيام سراعاً نحو القبر
تتلفت عيني: أمسي صخر
وغدي قفر
وعلى طول طريقي شجر مرّ
وبوسوس شيطان غيرّ:
لذ بالظلّ قليلاً من وهج الحر.
كيف أذود الطير
عن ثمر لا أبلو منه إلا القهر؟
يا شجر العمر!
يا شجر العمر!
أغصانك هذي أم تتدلى منك مشانق خُضر؟
مشنقة للسرّ النائم في تابوت الصدر
ولأطفال الحب الموءودة قبل طلوع الفجر
للقلبات الحلوة لم أطبعها فوق شفاء حر
للرغبات المجنونة
والشهوات المسجونة
والآمال المدفونة
في كفن الحكمة والفكر.
تمضي الأيام سراعاً والأيام شجون
وتعلل نفسك: سوف تكون
وتمر اللحظة بعد اللحظة مرّ الفرس المحموم
يتنظر في عينيك ويدعوك لتقبض خصلات الحظ المقسوم
فتشيع بوجهك، تهمس: أنتظر الفرس المأمون!
سقطت خيل الزمن المطعون
وتعثر يوم محزون في يوم آخر محزون

وتنكرت لنفسك حين أضعت وصية كن فتكون
لا استدقأت بنور «أبولو» المفتون
ولا شبّ بدمك حريق من كأس «ديونيز» المجنون!
- لو شبّ بدمك حريق من كأس «ديونيز» الملعون
لو كنت رقصت كرقص «الباحيات» المجنون
لغدوت ظريفاً كالجدي المأفون
وسعيداً وسط السعداء..
- بل قولني وسط التعمساء..
كيف أكون سعيداً وسط التعمساء؟
أو أفرح برنين الكأس أو الذهب اللامع بين الجوعى
والفقراء

من يمكنه أن يبقى حياً وسط الأشلاء؟
أحياناً أضحك من شدة نزقي أو خطي
أسرع أضع الكفّ على شفتي من الخجل
فالضحكة تصبح إثماً أفدح من إثم القتل
حين يسيل الدمع من المقل..
والكلمة تصبح....
- دع شأن الكلمة فهي رنين وطنين
ان لم تُسرج مصباحاً يهدي ليقين
إن لم تحمل بالعمل كما تحمل أم مجنين
فالكلمة....

- ما جدوى الكلمة؟
صمت الشعب كصمت الطين
وحواة السيرك الخالد يجتهدون
أن ترقص رقص القردة، تلعب بالبيضة والحجر،
تغني تضحك تبكي للجمهور المسكين
أين الحق من الباطل؟.. كدت أسلم مجنوني!
- لو كنت تغوص ببطن الأرض مع الفلاحين
لعرفت الحق
لو كنت تعلم أمياً كيف يميز بين الميم وبين النون
لعرفت الحق
لو كنت تجاهد في ساحات فلسطين
لعرفت الحق
- معك الحق. معك الحق.

يا ريح الصدق!
هبي واقتلعي من أحوال الرق
يا وجهي الباكي مرّقاً أقنعة الموت بلا رفق
أخرج من جسد الليل، ادخل في جسد الريح
وتأهب للمطر القادم والبرق..
- كلمات.. في كلمات.. في كلمات
كالشحاذ المتسول من شحاذ تمشي في الطرقات
ومتى يحدث هذا؟
- حين تتمّ المعجزة وينفجر البركان العاتي
يطمر آثار القهر ويبعث كل الطاقات

كل ينابيع الخلق لدى الأحياء - الأموات ..
حين تم المعجزة ..

- فات زمان المعجزة
فواجه سيف اللحظة واليوم الآتي .
هذا الزمن ..

- إنا لم نختر هذا الزمن المجنون
لم يسألنا أحد أن نولد في هذا البلد المحزون
لم يسألنا أحد أن نرحل فوق سفين
يفرق في جوف التنين
ماذا نفعل .. قولي ..

- ما يفعله البحارة فوق السفن الغرقى
والربان العابس في وجه العاصفة الكبرى
هل يملك إلا أن يفرق

- ويظل يحدق ويحدق
في فك الطوفان المطبق؟
بل يقف شجاعا

ويحب مصيره
وينازل محنته وحده ..
مد يدك إلى أيدي الغرقى
وابن سفينة نوح أخرى
- أتقولين سفينة نوح؟

آه من نوح وسلالة نوح! ..
يا نوح الصامت كالأوثان
يا نوح الغارق في النسيان ..
يا نوح الذاهل عنا
هذا زمن الطوفان

زمن وسام العار على صدر الطغيان
كيف سقطنا تحت سنايك خيل العصر
وكيف اختل بيدنا الميزان؟

كنا السادة في طيبة، مأرب،
في القدس وفي الأندلس وكان وكان
لا تسأل أرواح الموتى وأسأل عنا الآن
حيث ينام المسجون، السجان
واللاجئ في خيمته المشتعلة بالنيران

يحلم بجناح براق وعد به الرحمن
ليقبل خد الصخرة ويطوف بالأركان
في زمن الجوع الكافر وثب القرد على عرش السلطان
واليوم تهاجر أسراب النمل الخائف

من زلزال أو بركان
يا نوح الغائب هذا زمنك
زمن الطوفان

- كفكف دمعك ..
- اني أغرق ..

- بل تفرقني في الطوفان
- اني أنهار

تنهار الأعمدة وينهار على رأسي سقف الدار
أنجرف مع التيار
نحو الهاوية بغير قرار

تلطمني كف القيصر والشرطي الجبار
هل توقفت زحف السيل الأسود
كلمات أو أشعار؟

ماذا أملك الا الدمع المردار
أسكبه يا نفسي في عينيك لتنسي طعم العار
ثم ألوذ ككلب مكتئب يحتضر بجانب جدار
وأحدق في سحب الغيب
وأسأل: من يحملك من الإعصار؟

- ومن يحميني منك؟
- منى؟!!

- تتحسر، تبكي، تحتضر بجانب جدار
هل يبدو الموت اليوم أمامك
فتحن إليه حين العائد للدار؟

تتمنى لو ذبت به ذوبان الموجة في البحر المهدار
أو حقا تتمنى الموت؟
- أتمناه .. الموت الحق ..

أنظر في عينيه .. أحدق
وأعانق وجه الخطر المحدث
ويعانقني فأكون بحق ..
أولد، أبعث، أحيأ في صدق .

الموت جليل وجيل
كجمال المجد أو الشعر
والموت يعمق ويصدق

هو ثمرة عمري أو قدري
هني يا ربي أن ألقى
معشوقي في ليلة عشقي

وعزائي عن رحلة سفري
وذذ الأطياف إذا جاءت
كي تأكل من ثمري المر

قد عشت بقبري ما عشت
فما ضرَّ يغيبني قبوري؟
ما ضرَّ أموت لكي أحيأ

كي يشرق من ليلى فجري؟
- فجرك؟

- أسمعك؟
- ألا تدري؟

وفهمت، فسرك من سرِّي
- قد كنت أثرثر، معذرة
من غيرك يقبل بالعدر؟

- لا يكفي أن تنتظره
اعمل له!
الفجر قريب لو تعلم
فتأهب، واعمل، وتعلم
حتى لا تشكو أو تندم
وتلوذ بحكمتك وتحلم
كالقرد الأعمى والأبكم.
- الفجر؟!
- الفجر...
هو الأحكم!

صنعا

ولن أتكل يا نفسي
وأبوح بسري أو جهري؟
- يكفي ما قلت، الا تسأم؟
- ولن يا نفسي أتكل
وأبشر بالفجر وأحلم؟
- الطير المتعب نام فم
- أأنام؟
ونحن نيام منذ دهور
عُني - فمى تنفتح العين
تنفتح الأيدي الكادحة وينغلق الفم؟
- حين يؤذن ديك الفجر..
- إني أنتظر أذانه..

صدَرَ حديثاً



أوراق من رياض الأدب والتاريخ د. جبرائيل سليمان جبور

مجموعة بحوث وأحاديث ليست مناسبة في فرع واحد في سرية
الأدب أو التاريخ أو غيرها، وهي متنوعة حتى في أسلوبها ولا رابطة
تجمع بينها سوى رابطة اللغة والأدب وأنها من قلم واحد، ومن هنا
جاءت تسميتها «أوراق من رياض الأدب والتاريخ»
في كل موضوع سعة أدبية وناريخ حافل ونوادر أخذه

ل.ل.٢٥

٢٤ × ١٧

٤١٦ صفحة

جزيرة الكنز روبرت ستيفنسون ترجمة: سمير عبده

رائعة ستيفنسون، القصة التي حازت إعجاب القراء عامة، والتي
شغلت مخيلتهم في البحث عن الكنز المدفون، ومغامرات القراصنة،
والجزر الضائعة.

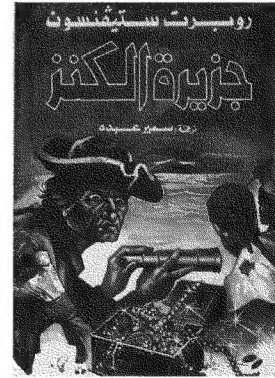
«جزيرة الكنز» واحدة من روائع القصص العالمي، والتي لا بد
لكل قارئ الاطلاع على أحداثها والأبحار على متن «المسبنيولا» إلى
العالم المجهول.. إلى...

جزيرة الكنز ولأول مرة في ترجمتها الكاملة.

ل.ل.٢٠

٢٤ × ١٧ مجلد فاخر

٢٨٠ صفحة



منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت

صندوق بريدر رقم ٧٣٠٢ تلفون : ٣٤٩١٧٨ - ٣٤٩١٧٩

قضايا الأدب والأدباء

ندوة «قضايا الشعر العربي المعاصر»

تلقينا من الأستاذ الطاهر قيققة المدير العام المساعد لإدارة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم العرض التحليلي التالي:

عقدت بتونس/الحمامات من ٤ إلى ٨ أيار/ماي ١٩٨١ ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والندوة حلقة دراسية اشترك فيها نقاد وشعراء عرب تناولت بالبحث بعض قضايا الشعر العربي المعاصر من خلال دراسات منهجية كلف بإعدادها النقاد وعروض للتجارب الشعرية كلف بإعدادها الشعراء تركّز على تفرد التجربة الشعرية وخصوصيتها وتؤكد على أبعادها الفكرية والفنية مساهمة من الندوة في استيضاح الرؤية الشعرية المعاصرة.

قدم الأستاذ محمود أمين العالم بحثاً حول (لغة الشعر الحديث وقدرته على التوصيل) وقدم الأستاذ طراد الكبسي بحثاً حول (موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي) كما قدمت الأستاذة سلمى الخضراء الجيوسي بحثاً حول (المستويات الإنسانية في الشعر العربي الحديث) والأستاذ زكي الجابر بحثاً حول (الشعر ووسائل الإعلام).

وقدم كل من الشعراء الأساتذة أدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي وسليمان العيسى وجعفر ماجد وهارون هاشم رشيد عروضاً لتجاربه الشعرية. وقد ناقش النقاد والشعراء الدراسات والعروض جميعاً ووصلوا إلى وضع بيان ختامي يثير بعض النقاط الهامة التي طرحت في الندوة والتي تمثل قضايا أساسية تواجه حركة الشعر العربي المعاصر والثقافة العربية بأسرها لما للشعر من دور كبير في الحياة الثقافية العربية والتراث العربي.

افتتحت الندوة يوم الإثنين ٤ أيار/مايو ١٩٨١ بمقر المنظمة بتونس، وتضمن الافتتاح كلمتين في الشعر المعاصر وقضاياه، ألقى الأولى وزير الشؤون الثقافية بتونس، الأستاذ البشير بن سلامة والثانية المدير العام للمنظمة الأستاذ الدكتور محي الدين صابر.

ركز الأستاذ البشير بن سلامة على قضية اللغة الشعرية باعتبارها القضية الجوهرية في الشعر العربي. وقال إن اللغة الشعرية ترتبط بضرورة بالوزن الذي يحدد من حيث هو أداة للتعبير - ماهية الشعر وجوهره. لكن ذلك لا يعني الالتزام بالأوزان التي نظم فيها الشعراء السالفون لأن ذلك «اكْتفاء بالماضي وحد من إمكانيات الابتكار والخلق وتضييق للاجتهاد

في مجال موسيقى الشعر ولغته وإيقاعه بالخصوص). وقد طرح الأستاذ بن سلامة القضية الأساسية في الشعر العربي المعاصر على أنها بحث وابتكار لوحدة إيقاعية لبناء لغة شعرية جديدة تحافظ على المقومات الأساسية للشعر وتستجيب لتطلعات الحياة الجديدة. إن المشكل هو (مشكل علاقة جدلية حية معقدة بين موروثنا الفني في لغة الشعر من جهة ومقتضيات الحاضر والعصر ومتطلباته من جهة ثانية، فهو مشكل العلاقة بين الأصالة والتفتح على أنفسنا أي على حياتنا المعاشة والتفتح على غيرنا أي على العالم).

وركز الدكتور محي الدين صابر في كلمة بعنوان (ذاتية الإبداع الفني). على تحديد معنى الابتداع من حيث هو إما (اكتشاف لما هو موجود وإما تأليف لصيغة جديدة من أشياء موجودة تتغير علاقاتها ومواقعها). من هنا لا يمكن للإبداع الحق أن يكون خروجاً على كل شيء وتنكراً لكل شيء وأكد الدكتور صابر أن ذلك لا يعني استرجاع الماضي - وهو أمر مستحيل اجتماعياً - بل يعني التفكير في الماضي تفكيراً انتقائياً لا ينتزع الأشياء من إطارها ولا يخرجها عن سياقها. فهناك أمر مشترك بين العصور هو (الذاكرة الحضارية) التي تجعل من المستحيل الانبثاق عن الماضي: (فلا بد من تراكم الخبرات وبواصلها... واللغة هي أداة هذا التواصل، والشعر هو جزء من هذه اللغة).

وطرح الدكتور صابر عدداً من الأسئلة التي يمكن أن تشكل مدخلاً لدراسة بعض قضايا الشعر: (هل الناقد الأدبي، بإيديولوجيته الفنية أو الفكرية هو الذي يقود الإبداع والإنتاج ويرسم الشاعر المنهج والأسلوب والصيغة؟ أم أن المبدع هو الذي يخلق النقد، ويقود الناقد الذي يتولى تقريب ذلك الإبداع وعرضه وإدماجه في حياة المجتمع؟ وهل يكون الناقد الأدبي شخصاً مبدعاً أم شخصاً دارساً؟ وهل يكون مؤسسة أو يكون سلطة؟ ما هي الفروق بين العالم والتكنولوجي وبين الناقد والشاعر؟ وما هي الأشياء المشتركة بينهما؟).

★ ★ ★

وفي المركز الثقافي الدولي بالحمامات اجتمع النقاد والشعراء المشاركون في الندوة وقدم كل منهم بحثه وتمت مناقشة القضايا المطروحة بروح عالية من الجدية وشعور عميق بالمسؤولية أمام الكلمة.

قدم الأستاذ محمود أمين العالم بحثاً بعنوان (لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل)، عرف فيه الشعر بقوله: (إن الشعر بنية لغوية خاصة ذات دلالة فعالة وليس التوصيل في الشعر إلا هذه الدلالة الفعالة النابعة من بنيته اللغوية الخاصة). وقد فرق الأستاذ العالم هنا بين لغة الشعر واللغة العادية ذات الطبيعة المنفعية والعملية المباشرة من ناحية وبين هذه اللغة الشعرية والتعبير العبثي والحال. ورفع الشعر عن الشكلانية الجمالية الفارغة وإن أكد أن مهمته ليست تعليمية وتثقيفية مباشرة.

طرح الأستاذ العالم قضية الغموض في بعض تجارب الشعر العربي المعاصر وأكد ارتباط هذا الغموض بالانفصال عن حياة الواقع من ناحية والانقطاع عن الذاكرة التراثية من ناحية أخرى. وبهذا ينتفي كون الغموض قضية تعبيرية مرتبطة بالتعقيد اللغوي والشكلي ويغدو (نتيجة طبيعية للعزلة والاغتراب والتعالي عن الواقع الحي)، وخروجاً بالشعر عن موروثاته وذاكرته اللغوية) واعتبار الثورة الشعرية مجرد (تفجيرات شكلية) تنتهي إلى التجريد الميتافيزيقي والصوفي. ويرى أن هذا الاتجاه الشعري هو إيهام (بثورة مزعومة تسد الطريق أمام الثورة الحقيقية). فالثورة في الكتابة والشعر قد تكون (في حماية الموروثات وتطويرها وتعميق الذاكرة التراثية وإضائها بالوعي النقدي والاستيعاب الخلاق).

الثورة في الكتابة وفي الشعر ليست فقداناً للذاكرة، وتوازناً شكلياً مع ثورة الواقع، بل هي امتداد تراثي يتجاوز نفسه باستمرار تجاوزاً جذلياً، وهو فاعلية إيجابية في تغذية الوعي بالواقع وبإرادة تغييره وتثويره وليس في تغذية الرؤى الغيبية والسطحات الاغترابية والمآثر الذاتية المتعالية والعديمة باسم التحرر من استلاب الواقع وتجاوز إيديولوجيته السائدة).

وقدم الأستاذ طراد الكبيسي بحثاً بعنوان (موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي) أكد فيه عدم إمكانية فصل الرؤية الفنية عن الرؤية الفكرية، الأمر الذي يحتم إرباط النظرة الحديثة إلى الحياة الاجتماعية بأسلوب حديث في التعبير الشعر، يطرح للأستاذ الكبيسي قضية مهمة تتصل بالشعر الذي يعالج قضايا السياسة والوطنية وهي الوقوع فريسة للكتابة التحريضية والشعارية والخطابية المباشرة التي (تجرد الكلمة فيها من كل ظلالها الإيحائية والانثولوجية)، فيفقد الشعر صفته الإبداعية ودوره الجمالي في إثراء التراث الثقافي للأمة وفي التعبير عن وجدانها وقضاياها المصيرية. وبهذا يصبح الارتباط حتمياً بين الشكل والمضمون، ويتحتم (الاعتراف بأن قيمة أي أدب فضالي أو ثوري، لا تتقرر ثورته بالمضامين التي يطرحها، بقدر ما تتحقق بالتكامل الإبداعي فيه، أي مضمون ثوري في شكل ثوري جديد، فالانفعال بمشكلة التغيير انفعال شامل).

وبخلص الأستاذ الكبيسي إلى القول (إن ثمة باصرة أو رؤيا مستقبلية تحذر الشاعر من الوقوع فيما هو فان... فمقتل الشاعر

والفن عموماً هو الثثرة أو السقوط في ما هو ظرفي أو طارئ أي أن يكتفي الفن بأن يؤدي دوراً مرحلياً مرتبطاً بالحدث وحسب، ثم يصير بعده عباً على الأدب وتاريخه الذي هو تاريخ الأمة، لا أن يوجد أو يرسخ قيماً ومواقف وجدانية وفكرية وجمالية لا تزول بزوال الحدث، بل تستمر من بعده، فارضة نفسها بقوتها الديناميكية، وباصرتها الطليعية، كمطلقات إنسانية وخصوصيات قومية، على الذاكرة العربية. أي أن تكون جزءاً مهماً من موروثها الإبداعي الثقافي الذي تعتز به، يحيا بها وتحيا به).

وقدمت الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي بحثاً حول (المستويات الإنسانية في الشعر العربي الحديث) ركزت فيه على نقاط ثلاث هي (الشعر العربي المعاصر في المستوى الإنساني) و(الشاعر العربي المعاصر في العالم) و(رؤيا الإنسان والكون في الشعر العربي المعاصر). ورأت أن اتجاه الشعر العربي الحديث إلى التعبير عن القضايا المصرية التي يواجهها العالم العربي يوفر له قاعدة عالمية يركز عليها جزء كبير من الشعر العالمي اليوم لأن هذه القضايا إنسانية مشتركة. وهذا هو الاتجاه السليم في التعبير الشعري. بينما التأثير المباشر بالشعر العربي - وإن أقام صلة سريعة بالقارئ الغربي - فإنه لا يعطيه البعد الثقافي الذي ينشده في ثقافة مختلفة متميزة على الثقافة الغربية، وهذا لا يعني - على حد تعبير الدكتورة الجيوسي - (أن نلج في شعرنا على التمسك بالموروث. ولكن أن نحافظ على موقعنا من العالم وأن نظل واعين لخصوصيتنا الحضارية وقضايانا الإنسانية في أبعادها الإقليمية والشمولية معاً).

وقدم الدكتور زكي الجابر بحثاً بعنوان (الشعر ووسائل الاعلام) طرح فيه السؤال: (هل تستطيع وسائل الاعلام أن لا تشوه أسرار جلالته (أي الشعر) وأن تبقي نتاجاً يتفق عن واقع المجتمع؟) وأكد أنه يتحدث عن المفهوم الحديث للشعر الذي يحدده (بالتناغم وصعوبة الترجمة ولا معقوليته للفرد الاعتيادي) بالإضافة، إلى كونه (محددات باتصاله بالأشياء، وله دلالاته المتشعبة، إلى جانب تأثيراته الجمالية المكثفة).

يرى الدكتور الجابر أن وسائل الاعلام تعاملت مع الشعر بألوانه المتعددة التي فصلها في اتجاهات ثلاثة هي: (القصيدة - الدعاية) وتمثل في الحماس للوطن وتمجيد الأبطال والدفاع عن مقدسات الأمة وتميل فنياً إلى لون من الخطابية والتقديرية. والتراث العربي حافل بهذا الضرب من الشعر الذي تحتفل به أجهزة الاعلام احتفالاً كبيراً بسبب حاجة الدعاة إليه. و(القصيدة - الغناء) التي تلحن وتغني وتذاع عبر أجهزة الاذاعة والتلفزة والتي شاع معظمها لا للجودة الفنية بل للجمال اللحن وحسن الأداء والتكرار في أسباع الجمهور. و(القصيدة - الشعر) التي يعرفها الناقد بأنها (داخلية تتوجه إلى داخلية) وهو الشعر الذي (يحتاج إلى جهد وتفحص من أجل استيعابه وتذوقه، إنه ذلك الشعر الذي يستجيب لطالب الحياة ويهدم البنيات ليبني بنيات أخرى... وهو الذي يعيد للإنسان في

تقول أكثر مما تقوله عادة، أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم وبين الإنسان والعالم).

ويحدد أدونيس مفهوم الشعرية بقوله إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة. فالكلام النثري إعلامي أخباري والكلام الشعري إيحائي تخيلي يقوم على ما يسميه (بالجهاز التوليدي) المتصف بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي الذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، ويدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد.

وطرح الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بعض القضايا الأساسية في التجربة الشعرية العربية المعاصرة انطلاقاً من تجربته الشعرية بما تتضمنه من مواقف فكرية وفنية. يرى حجازي أنه بالرغم من انتصار حركة التجديد في الشعر وتفرع المجددين أنفسهم إلى تيارات، فإن الصراع بين القديم والجديد ما زال قائماً. ويعطي حجازي مثالين على موقفين متناقضين يؤديان - في رأيه - إلى النتيجة نفسها: الأول هو موقف الشاعرة نازك الملائكة التي تراجعت برأيه عن دعوتها إلى التجديد حين قصرت هذا الموضوع على بحث التحولات العروضية في القصيدة واعتبار العناصر الأخرى نتائج لهذه الحرية العروضية، وحدث من حرية الشاعر في التصرف بعروض الخليل وأكدت وجود طريقة ثابتة لكتابة الشعر العربي لا تتحول ولا تتطور مع الزمن. (هذا الموقف اللاتاريخي في الارتداد إلى القديم) - على حد تعبير حجازي - (يقابله موقف لا تاريخي آخر مساوٍ له في الدرجة والقيمة، وإن كان مناقضاً له في الاتجاه) هو الموقف الذي يتبناه الشاعر أدونيس في تأكيده على وجود شكل واحد في القصائد العربية القديمة كلها وإطلاقه بعض الصفات المحددة على الشعر العربي الكلاسيكي بمجمله وتعميم هذه الصفات على الثقافة العربية بأسرها، ووضع الشعر الحدث في جهة مقابلة من حيث هو مختلف تماماً ومنقطع عن ذلك التراث الشعري. ويرى حجازي أن هذا الموقف «الثوري» ظاهراً هو موقف مثالي يضع القصيدة الجديدة في موقع مناهض للثقافة العربية ويؤدي بالشاعر المعاصر إلى اليأس والاعترا ب ورفض التاريخ ذاته.

ويعرض الشاعر حجازي وجهة نظره في بعض قضايا الشعر العربي المعاصر، فيرى أن علاقة القصيدة الجديدة علاقة قوية بالتراث فهي «استمرار متقدم للحساسية الشعرية العربية التي تمثلت في تراث شعري متنوع». لكن هذه القصيدة تنطلق من التراث لتتجاوزها إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها. كما أن للقصيدة العربية الحديثة علاقة قوية بالثقافة الأجنبية لكنها علاقة حوار وتلاقح لا علاقة اقتباس ونقل. ويؤكد حجازي أن لغة الشعر بطبيعتها لغة رمزية تحول «المفردات من عالم المعجم إلى عالم السحر والأسطورة بالمعنى العميق الشامل، حيث تصبح المفردات بذاتها كائنات» ويخلص حجازي إلى وضع تعريفه الخاص للشعر فيقول: «إن الشعر هو أدواتنا لمحاورة الكون وتحقيق الانسجام بيننا وبين نواميسه، إنه اللغة التي يصنعها

لحظات خاصة، توازنه مع العالم الخارجي) هذه القصيدة هي شعر يحكم طبيعتها، لا يحكم ذبوعها عبر أجهزة الاعلام. ويجذب الدكتور الجابر استخدام أجهزة الاعلام الفردية لنشر هذا النوع من القصائد كأشرطة الكاسيت والاسطوانات والفيديوتيب وأسطوانات الفيديو للحفاظ على قيمتها الجمالية بعيدة عن التشويه الذي قد يصيبها بنشرها من خلال أجهزة الكمبيوتر والآليات البصرية وغيرها من التكنولوجيا المتطورة، ويرى أن أجهزة الاعلام الفردية تمنح المستمع أو المشاهد فرصته للاستغراق والتأمل في القصيدة - الشعر.

وينتهي الدكتور الجابر إلى القول إن الفن ليس دعاية، ويرى أن هذا لا ينفي دوره الاجتماعي في تغيير عقول البشر لا بالاقناع لكن بالحقيقة والجمال.

وقدم الشعراء المشاركون في الندوة عروضاً لتجارهم الشعرية ركزوا فيها بشكل عام على النواحي الفكرية والفنية للتجربة فكانت العروض وثائق نقدية تعد مصدراً أولياً يمكن أن يتناوله النقاد الأدبيون بالدراسة والبحث.

وتحدث الشاعر أدونيس عن القضايا التي يعتبرها أساسية في الشعر العربي المعاصر انطلاقاً من تجربته الشعرية، وطرحها بصيغة أسئلة ثلاثة هي: ما علاقة الشاعر بترائه؟ ما علاقة الشعر بالحدث؟ ما معنى الشعرية؟

في محاولة الإجابة على السؤال الأول يرى أدونيس أن كل شاعر يكتب انطلاقاً من ذاته المختلفة والمتميزة بالضرورة عن ذوات الآخرين - وي طرح عدة أسئلة عن مفهوم التراث يستنتج من اجاباتها أن التراث الشعري العربي (ليست له ابداعاً هوية واحدة - هوية التشابه والتألف - وإنما هو متنوع، متمايز إلى درجة التناقض.... ولا نجد في التراث، كمادة شعرية، ما يمكن أن يعطيه مثال هذه الهوية إلا الوزن والقافية). وبعد أن يرفض أدونيس هذا التحديد للشعر والعنصر الذي يوحد التراث الشعري يخلص إلى القول بأن (قضية التراث، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد، ليست قضية شعرية - فنية، بحصر المعنى، وإنما هي قضية إيديولوجية). ويرى أدونيس أن كل شاعر عربي حديث مهما كان اتجاهه أو أسلوبه هو (تموج في ماء التراث) لأنه يكتب باللسان العربي (حتى حين يكون ضدياً). وحتى لا يتحول الشعر تقليداً يجب أن يكون انقطاعاً عن كلام الشعراء السابقين: (فالشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية).

ويتحدث أدونيس عن علاقة الشعر بالحدث فيقول إن الشعر الحقيقي هو الذي يخترق الحدث محولاً إياه إلى رمز. وهذا ما يطرح قضية شائعة تسمى (الواقعية)، ويقصد بها عادة مطابقة الشعر لواقع الحدث الذي تنتج عنها نصوص سياسية أو اجتماعية تقتصر على الدور الوظيفي وهي بالتالي ليست شعراً حقيقياً ولا هي ذات قيمة فنية. وينتهي إلى القول أن قيمة العمل الشعري ليست في مدى تمثيله (الواقع) بل في (مدى قدرته على جعل اللغة

البشر ليمتلكوا بها الكون عن طريق معرفته، هو ذاكرتنا الشاملة ووسيلتنا إلى البقاء داخل تاريخ جنسنا واستعادة الطمأنينة في الإحساس باستمراريته. الشعر هو ديوان الإنسانية وملجؤها من الضياع وريقته ضد الموت».

وتحدث الشاعر سليمان العيسى عن تجربته الشعرية وطرح في عدة نقاط مفهومه الخاص للشعر فقال إن «الشعر نبض الحياة العميق، قمة كفاح الإنسانية». وقال إن الكلمة الشعرية ليست مجرد لفظ لكنها جزء لا يتجزأ من وجودنا: «الكلمة هي الإنسان». وقال العيسى إن تجربته الشعرية تجربة قومية تلتزم قضية الوحدة العربية وتستجيب لقضايا الأمة العربية. لكنه يرفض كلمة «الالتزام» ويرى فيها تعبيراً مصطنعاً ولا يخاف من تعبير الخطابة في الشعر لأنه - على حد قوله - لا يستطيع أن يتصور قصيدة ليس لها سامع: «صحيح أن الشاعر قد يضحى بشيء من فنية القصيدة عندما يعيش في صميم الجماهير، في صميم الحدث، ولكنه مطالب أبداً بأن يحقق المعادلة الصعبة.. أن يرقى بالناس إلى مستوى الجمال والفن، دون أن يضحى بأحد طرفي المعادلة». كما عرض الشاعر العيسى لقضية التراث والمعاصرة ولخص فيها رأيه بقوله: «أن تقتصر المتنبي ولوركا والمعري وغوته ثم تقف على قدميك وترى الدنيا بعينيك، تلك هي الحداثة والمعاصرة بكلمة أدق: تلك هي الأصالة فيما أرى».

أما الشاعر جعفر فقد انطلق من الحديث عن تجربته الشعرية الذاتية ليصل إلى بعض الاستنتاجات التي تمثل رأيه في الشعر، يقول: «الشعر عملية خلق عسير تتضافر فيها كل طاقات الإنسان الحية لتصنع من اللغة الآلة خلايا نشيطة تتحرك وتنمو في كيان متناسق ومتناغم وتجد مجالاً لنموها وتوالدها في ذهن القارئ وخياله»، وبالتالي فالشعر ليس فيضاً يتلقاه الشاعر في حالة غيبوبة. ولا يرفض الأستاذ ماجد شعر «المناسبات» لأنه يرى أن الحال الشعرية هي مناسبة القصيدة وأن الناس لكفرهم بالمديح وتعلقهم بالتصور الرومانسي للشعر أصبحوا يتأففون من كلمة المناسبة. ويقف الشاعر ماجد موقف الرفض من شعر الالتزام ويعارضه بالاتجاه «الحر» الذي يقول إن طبيعته تشده إليه. ويرى الشاعر «أن» زهد الناس في الشعر شرقاً وغرباً حقيقة لا تنكسر... إن أزمة الشعر ناتجة عن انقلاب حضاري لا تراجع فيه. لقد انتهت حضارة الأدب وقامت حضارة العلم... فلا نظن أن الإنسانية ستستعيد حضارة الأدب من جديد».

وتحدث الشاعر هارون هاشم رشيد عن تجربته الشعرية فقال إن قصائده جميعاً هي وليدة مأساة الإنسان الفلسطيني في صموده أمام العدو الإسرائيلي وصراعه معه للحفاظ على كيانه الوطني والقومي. وتحدث الشاعر عن هجرة الشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨ وانفعاله أمام هذه المأساة الكبيرة وهو يسكن في قطاع غزة ويعاني لرؤية شعبه المهاجر. وقال الشاعر رشيد إن الملحمة الفلسطينية المتواصلة من عام ١٩٤٨ مروراً بالعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ وهزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من صراع لم يتوقف هي مادة شعره والطاقة المفجرة لقصائده.

عند انتهاء أعمال الندوة وجد النقاد والشعراء أن بإمكانهم أن يتفقوا على تحديد نقاط عامة يمكن استنتاجها من الأبحاث التي قدمت في الندوة والمناقشات التي دارت حولها بالرغم من اختلاف وجهات النظر الذي برز عند بحث أكثر من قضية. ورأى المشاركون إصدار هذه النقاط الأساسية في بيان يطرح القضايا التي وصل المنتدون إلى اعتبارها قضايا أساسية تواجه حركة الشعر العربي المعاصر حتى تطرح أمام المثقفين العرب وتتيح المجال مجدداً لحوار مفتوح حول هذه القضايا الحيوية في الثقافة العربية المعاصرة.

البيان

انعقدت في تونس - الحمامات - بين الرابع والثامن من أيار/ماي ١٩٨١ بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ندوة حول «قضايا الشعر العربي المعاصر» وهي بالموضوعات التي طرحها للبحث والمناقشة وبالمستوى الذي وصلت إليه من حيث التنظيم والجدية، تعد في نظرنا أول ندوة تنظمها - مشكورة - منظمة عربية رسمية في هذا المجال. وقد رأى المشاركون في هذه الندوة إصدار هذا البيان على الرغم من اختلاف مواقفهم حول بعض القضايا المطروحة.

إن هذا البيان محاولة في تحديد بعض أهم القضايا المتصلة بالتجربة الشعرية المعاصرة. ونحن نأمل أن تكون الأبحاث والآراء والمناقشات التي طرحت في الندوة فاتحة مرحلة جديدة من البحث في هذه القضايا والحوار المتصل حولها.

التجديد في الشعر تجاوز خلاق للخبرات الشعرية السابقة، سواء من الناحية الجمالية أو الدلالية. على أن ذلك لا يعني القطيعة مع التراث بل استلهاً للعناصر الحية فيه.

ليس الاعلام أو التشويق وظيفة مباشرة للشعر ومع ذلك، فالشعر ذو فاعلية جمالية ودلالية. فهو يحمل بين يديه رؤية دالة فعالة.

القصيدة العربية المعاصرة ليست قصيدة واحدة، بل هي قصائد متعددة. ونحن نرى التأكيد على حرية الإبداع ونرفض تقييد الشاعر بنموذج واحد، سواء أكان هذا النموذج قديماً أو جديداً. إن هذه التعددية تساعد على أن تعطي الإبداع العربي الحديث بعده الإنساني والحضاري. وهي الدليل على حيوية شعرنا وثقافتنا.

نحن نؤمن بضرورة إيصال إبداعنا الشعري إلى الملتقى العربي. فالتجديد لا يعني الإيهام، فضلاً عن أنه لا يعني التسطيط.

الشاعر العربي عنصر فعال في حركة التحرير والنضال على المستويين القومي والإنساني وهذا ما يجعل فلسطين محور تجربته وإبداعه. وفلسطين ليست موضوعاً سياسياً فحسب بل هي وعي إنساني جديد وطاقة تفجير للإبداع والخلق، وما أجدر أن تكون فلسطين حية في وعي شعراء العالم أجمع.

حرية الشاعر الكاملة في التعبير والنشر ضمان لتحقيق دوره الأساسي في حياتنا الثقافية والاجتماعية والحضارية.

الحِوَارُ المَعْطَل

جندب بن جندب

الغرب المعاصر هو المتحدّر مباشرة من العقلانية الاغريقية وطاقاتها التحليلية القائمة على المفصلة الدقيقة للقياس ومنطقيّاته المتوازية. وفي ترسانة الآلات المعقّدة أكثر فأكثر للمحاكمة العقلية بالصور، كانت هناك إمكانية السيطرة على الطبيعة وقوانينها، وعلى النظرية والآنها المدقّقة. أما العالم العربي المركز نظرياً تركيزاً محكماً بارساء حضارته على الإلهي، فقد كان يحمل في ذاته خطر الشلل القادم. فهناك، من جهة، وعي تدريجيّ للكرة بتطبيق مجوّد أكثر فأكثر للوسائل المنطقية أو المحسوسة على غايات «واقعية» إلى ما لا حدود، ومن جهة أخرى، انفصال تدريجيّ عن «القليل من الحقيقة» الكونيّة، من أجل بلورة أكثر حسماً في «الحقيقة الوحيدة» القائمة. وأنا لا أودّ الإلحاح على الظروف التاريخية والسياسية التي أدّت إلى إنتاج هذه المسيرة المتناقضة وسرعتها. إن ذلك كان لا بدّ أن يفضي في القرن العشرين، بعد عدّة تحولات في حقول القوى عبر الأعوام الألف، إلى غربٍ منتصر من جهة، سيّد نفسه كما هو سيّد الكون، واثق من حقّه ومن واجب الآخرين نحوه، خالقي ومشكّل، يرى كيف ينفّث أمامه، بكل الأخطار المرتبطة بأكبر تقدّم مدوّخ عرفه الجنس البشري، عهداً ما سيُسمّى فيما بعد السيطرة التقنيّة والتكنولوجية. وأن يفضي، من جهة أخرى، إلى مجّمع عربي إسلامي أفقدته كفاءته التشويهاً المعنوية والسياسية المتلاحقة، وعمليات الضمّ والاستعمار، وأساليب الاذلال والاستلاب والاغتصاب، مع تعويض وحيد، في عملية إفقاد الشخصية التي أخضع لها والتي وافق عليها غالباً، هو اللجوء إلى العدالة الإلهية. وأضيف أن هناك، من جهة، الاستعلاء المتكبر (ولكن أيضاً الفضول الثقافي الهائل) يلجأ إليه من اخترق أسرار الفضاء والزمن، ومن جهة أخرى، الوعي الذي جرّحته تجرّجاً غير قابل للشفاء أعمالاً مختلفة وجّهت نحوه، فانطوى على نفسه حيناً، وتوتّر وثار أحياناً أخرى على تحلّيه الذاتي أمام عالم وتاريخ أصبحا غير مفهومين عنده، فأراد وقد أدرك أن سلام الله لم يعد يكفيه، أن يقتحم، ولو دفع أغلى ثمن من العنف، باب هذا التاريخ، وعتبة هذا العالم المنوعة عنه. تلك هي مواقع الانطلاق، مرسومة باختصار، لحوار جديد، ولا يمكن تسميته المواجهة الجديدة بين الغرب والعالم العربي اليوم.

إنها مشكلة معقّدة غاية التعقيد هي مشكلة العلاقات، على الصعيد تصوّري، بين العالم العربي والعالم الغربي. مشكلة ليست حديثة العهد، حتى ولا قديمة. إنها تعود بشكل من الأشكال إلى المواجهة الأولى لنموذجين من الحضارة، أو لنموذجين من البشر. وفي هذا السياق، يلاحظ «ايف بونفوا»، فيما هو يدرس «أغنية رولان»، أن لا شيء في الظاهر يميّز الفارس المسيحي عن الفارس الموريتاني القديم اللذين يبدوان كلاهما وهما يتقاسمان نظام القيم، نفسه ومع ذلك لا يفهم أحدٌ أيّ خلل دقيق غير ملحوظ يشوّه المنظور ويلويه، بحيث أن الحركات نفسها والأعمال نفسها والكلمات نفسها، وفق ما يقوم بها أو ينطقها الفارسان اللذان تفصلهما حدود غير مرئية، ولكنها غير قابلة للعبور، تُحمّل بمحتوى ومعنى متعارضين كل التعارض فكأنّ هناك مُعاملاً متغيّراً، علامته + لأحدهما، وعلامته - للآخر. وهذا الذي كان صحيحاً في زمن «أغنية رولان»، وهذا الذي كان لا بدّ من ملاحظته كذلك في «المانسيرو» و«اللويسديت»، لا يبدو اليوم - والمواقف الأساسية لم تكّد تنغيّر - أن بالإمكان اعتباره أقلّ صحّة مما كان. وهذا هو جوهر حديثي الذي يريد أن يكون تقريراً لواقع أكثر منه تدليلاً.

ما سرّ عدم التفاهم هذا، وأكاد أقول عدم التواصل؟ إنه لا يعود لا إلى الموقع الجغرافي ولا إلى الوضع التاريخي لعالمين مشدودين إلى بعضها، في السراء والضراء، منذ أربعة عشر قرناً. زواج فعليّ كان يُنظر منه، على مرّ الأحداث والاتصالات، حتى ولو بفعل النتائج المتساندة للتعوّد والاستعمال، أكثر كثيراً من هذا التصلبّ المزدوج الذي لم يستطع شيء في الحقيقة أن يؤثّر فيه، ومن عدم التنافذ المتبادل هذا الذي لم يستطع شيء أن يقضي عليه. صحيح أن هناك انبهاراً، في هذا الجانب أو ذاك، قوياً عند هذا تارة، وعند ذاك تارة أخرى - ولكنه انبهار تناقضيّ، أعمى. عمى لا مفرّ منه، جزئياً، بالقدر الذي تتباعد فيه بدور حضارتين ونهاياتهما في أحوال كثيرة ومشكلات أساسية، بالرغم من الجذع الابراهيمي المشترك والإرث اللاتيني الهليني المتقاسم. وبالقدر الذي تتباعد فيه كذلك طرق مقارنة الواقع وما فوق الواقع، وطبيعة القوى المجنّدة على الهدف، في الفكر وفي الإنسان. لقد لوحظ غالباً أن

وعليّ هنا أن أقدم بسرعة هذا التوضيح التفصيلي الذي يمكن أن يبرز جزئياً الجانب الضعيف لهذا الحوار الرديء. فالواقع أنه من المهم القول، أنه إذا كان ثمة عسى، كما ذكرت آنفاً، فهناك أيضاً انبهار كانت له نتائجه على شكل ما من التقريب بين العالمين الروحيين والمعنويين. فمنذ القرن التاسع عشر، وعبر من يُسمون المستشرقين وقد أصبحوا اليوم المستعربين، قام الغرب، لأسباب مختلفة ومتناقضة لا مجال هنا لمناقشة بواعثها الأولى، بمجهود كثيرة لمحاولة الوقوف على مختلف حقول الواقع العربي. فعلماء اللغة والاثنولوجيا، واخصائيو تاريخ الديانات، المؤرخون باختصار، وعلماء الاجتماع على اختلاف نظرياتهم، من غير أن نعدّ العملاء الدبلوماسيين وعملاء الاستخبارات والقائمين على السلطة العسكرية، تضافوا جميعاً على ساحتي المشرق والمغرب، ليتفهموا، منذ أيام « فولني » وسواه، ويتيحوا التفهم للآخرين. ولا شك أن كتبهم، الموثقة غالباً، قد أسهمت جوهرياً، حتى وإن اختلفت في الاستنتاج، أو بسبب ذلك، في إعادة اكتشاف العرب، وغالباً للمعنيين أنفسهم. وإذا سمح لي أن اتخذ نفسي مثلاً، فأنا مدين - وأشهد بذلك من غير حرج - في وعي كفرد عربي ومسلم متجذّر في إشكالية حقبة ضائعة الاتجاه، مدين لأعمال ماسينيون الذي حضرته كستمع في « معهد الدراسات العليا » بباريس، ولجاك بيرك الذي تربطني به الصداقة، ولهنري كوربان الذي التقيت به مرات. وأنا مدين بالكثير لآخرين سيكون مضجراً أيراد اسمائهم جميعاً - من سيلفستر دوساسي، إلى لورانس، ومن رينوار إلى غرنبوم. بَم أنا مدين لهم؟ بوجهات نظر، وبافكار، وباكتشافات موضوعية، وبتجميعات تركيبية، وبمقاربات مقارنة، وباشراقات صوفية. فعبر هذه الأعمال العالمة، وهذه البناءات الصابرة التي كان لا بدّ لي أحياناً من أن أغير فجأة إضاءتها حتى لا أضعها موضع المحاكمة بالقدر الذي كانت تبدو لي فيه ملطخة بإثم أصلي، تعلّمت أن أتطابق شيئاً فشيئاً مع ما كنت أعرفه جزءاً من نفسي، وإن أعي نفسي تحت الأنوار المتشابكة للأطروحات والاطروحات المضادة الشارحة كتركيب حيّ لمجموع هذه المعلومات المتلقاة ولذلك الذي كان يلي عليّ مباشرة تجربتي المعاشة. هل يَسع مثقفاً، في العالم العربي اليوم، إذا لم يكن محباً للعرب كلياً، أن يتجنّب الوقوع في الصورة المركبة التي يمدّها له المستعربون؟ إن هذا من قلة الاحتمال بحيث أن هؤلاء المستعربين أنفسهم هم الذين أعادوا، بقوة الأشياء، وضع العالم العربي في المنظور التاريخي والثقافي الذي يرسمه تحت أنظارنا التاريخ العالمي الذي يتشكل والثقافة العالمية التي تزدهر. إن العرب، في انطوائهم على أنفسهم، قد فقدوا في أثناء الطريق، البوصلة والسُدسية اللتين كانتا تتيحان لهم أن يتوجّهوا في جغرافية العالم، ولا سيما الجغرافية الثقافية. لقد عمل أصدقاؤهم، أعداؤهم غالباً، على وضعهم في مكانهم الصحيح، وعلى إعادة وضعهم أحياناً « في مكانهم ».

ولكن هذا كله - على كون نتائجه المرئية في صعيد التواصل

نتائج جيّدة - ليس كافياً تماماً. ذلك أن التبادل لا يكون تبادلاً حين يعطي واحدٌ ويتلقى الآخر. فكما أن هناك، في الكون المعاصر، تدهوراً في شروط التبادل على الصعيد الاقتصادي، فهناك تدهور لشروط التبادل على الصعيد الثقافي لا تقل نتائجه سوءاً عن نتائج الأول، ولو كانت أقلّ ظهوراً على المسرح. أنني أريد ألاّ نصل بالضرورة، في نموذج التبادل ذي الاتجاه الواحد الذي أتكلّم عنه، إلى معرفة أيّ من القطبين المبادلين يعطي واي منها يأخذ. هل أعطى ماسينيون للحلاج أكثر مما أخذ منه؟ وهل أعطى لورانس لرفاقه من القبائل أكثر مما أخذ منهم؟ وهل أعطى بيرك لهذه المجتمعات التي كان يراها تتفكّك وتتجمّع تحت عينيه؟ يبقى أن عقدة المشكلة لا تكمن هنا، وإن العالم العربي والإسلامي إذا شِعَّ على نحو استثنائيّ عبر القدر - الشاهد لبعض الأفراد، فإن صورة العالم العربي التي تصوّرها هؤلاء المثقفون الكبار، والجامعيون العظام قد استعمرت، لصالحها أو لغير صالحها، معظم الطاقات المفكرة المتوزّعة في الحيز العربي، و« فكّت جوقتها » بالمعنى التقني الموسيقي للكلمة. فإذا اقتصرنا على ميدان الاستشراق الفرنسي وحده، فمن الغريب التفكير بأن معظم الايديولوجيين العرب اليوم الذين تثقفوا في فرنسا، بعد أن رأوا عالمهم طوال نصف قرن بعيني ماسينيون، لا يرون بعدُ منذ ثلاثين عاماً تقريباً عالم تجذّرهم إلاّ عبر نظرية (أو على الأصح) تنظيرات جاك بيرك. ويديهي أن هذا يشكل مزايًا - منها تعلّم نوعٍ من الدقّة والصرامة في استعمال الأفكار والأفعال - ولكنه لا يمضي من غير مخاطر، منها الخطر الحقيقي والحساس جداً الكامن في التسوية التوحيدية للنظرة التي يمكن أن تذهب إلى حدّ استبدال هذه النظرة بالتجربة المعاشة حقيقة، مهما كانت غامضة وغير متخلّصة من تعقّدها الأصلي، وبتصليب جزئيّ أو كليّ للأشكال وتفسيرها، مهما كانت مرونة المنهجية المستعملة ومهما كانت أمانتها للغرض الذي تنطبق عليه. إن هناك إجمالاً، بالنسبة للباحثين ذوي الأصل العربي، خطر تواقف واضح، وإن كان أدقّ ومن الدرجة الثانية.

إن التواقف كلمة مفتاح في تدهور علاقات التبادل المشار إليه. ذلك أنه يماثل عمل المستعربين من أجل مقارنة أوسع وأشدّ رهافة للكلية العربية، عمل لدمج القيم الثقافية الفرنسية أو الانغلو - اميركية على يد طبقة من السكان المثقفين العرب، الطلاب أو المتخصصين في جميع الفروع، القائمين على المراكز الطليعية في العالم العربي، والذين يشكلون هوائيات ومحطات اتصال للتيارات والايديولوجيات والتقنيات، والحضارات التي ثقفتهم. وهذا الدور المفروض بضرورات الزمن ودواعي العصرنة على جامعيين عرب منمذجين بالإصغاء إلى « الغرب »، هو كذلك الدور الذي يلعبه مثقفون ومتخصصون عرب تلقوا علمهم في جامعات الدول الشرقية، وإن كان دوراً أقلّ تأثيراً بسبب من عددهم الحدود. وينبغي أن أوضح على الفور أن هذا لا يتمّ من غير تناقض مع قيم الثقافة الأصلية التي غالباً ما تكون،

بفضل أهمية الوسط العائلي التقليدي، الثقافة القاعدية. وهذا لا يتم كذلك من غير تبادل قيم أو على الأقل من غير أن يكون ممكناً مثل هذا التبادل بين المراجع المناهضة للغرب لدى البعض والمراجع الماركسية لدى آخرين. أياكون هذا النموذج من التكافل خاصاً اليوم بالعالم العربي؟ بالطبع لا، ولكن بسبب من الوسط المحيط، وبسبب من تطبيق أحدث للأفكار التي ذكرت، وبسبب من الصعوبة الكامنة في أن تجد هذه الأفكار مكانها في الحركات الممهدة للحضارة العربية الإسلامية، فإن ذلك التكافل يبقى أكثر مشقة على التحقق، وتبقى العناصر التي تشكّله أكثر قدرة على استرداد استقلالها.

وهذا يعني أيضاً أن الثقافة في العالم العربي المعاصر لا تستطيع أن تكون بريئة. ذلك أن الثقافة أولاً ليست بريئة في ذاتها، واننا نعرف اليوم أفضل من قبل أنها تمت إلى نظام ينتهي بها الأمر فيه، إذا استولى عليها المسكون بهذا النظام، إلى أن تصبح، شاءت أم أبت، خادمتها، حتى ولو لم يتم ذلك إلا بطبيعة إشعاعها في المكان الذي تجذرت فيه على ذلك النحو. وإذا استطاعت هذه الثقافة، من جهة أخرى، أن تعني في لحظة معينة من التاريخ، قمعاً أو حطاً لمجتمع إنساني غريب على قيم تلك الثقافة التي استعمرته، فإن هذه الثقافة، مهما كان تطوّر السيرة التاريخية، ستبقى في أعين أولئك الذين فرضت عليهم مرة، مطبوعة بطابع الشك - غالباً بشكل ظالم وغير عقلائي. وينضاف إلى الشك التكويني لكل ثقافة، هي بذاتها بنت إثم أصلي لا مفر منه، هذا الشك الآخر. وهكذا يوضع المثقف العربي في موضع غير مريح بما فيه الكفاية. إما لأنه أمين ووفي لثقافته القديمة، فهو يرفض قيم الثقافة المجلوبة التي استطاع مع ذلك أن يرى آثارها في تطبيق دقيق جداً لهذه القيم على متطلبات عالم حركته أشد التحريك الفعل الخلاق لهذه الثقافة. وإما لأنه على العكس، تجنّد في وجه تسمير ثقافته الأصلية، فأصبح شريك هذه الثقافة الأخرى ونظامها من المعاني التي تثير حماسه، ولكنها مع ذلك تبدو له شديدة الخطورة. وهكذا يكون المثقف العربي، في أي منظور توضع فيه، مطبوعاً بالالتباس. إنه لن يستطيع أبداً أن يكون كلياً في انسجام مع نفسه، وأبداً لن يكون مجرداً من فكر مسبق. ترى، هل سيكون بحثه عن هويته، بسبب من ذلك، أشدّ تفاقماً وأكثر تمزقاً وألماً؟ إن ذلك أقرب إلى الاحتمال لأن هذه الهوية المنفجرة، يجب عليه أن يعيد بناءها في الإلحاح المستعجل، الشخصي والاجتماعي، حين لا يبدو الانفجار - اللامرئي والمرئي - إلا موجلاً ومعلقاً في أغلب الأحيان.

* * *

ولكن أعمق العلاقات بين الشعوب تمت إلى جانب التخيل، أكثر مما تمت إلى جانب التصوّر، على أهمية هذا الأخير. أن تحبّ الآخر، هو أن تحبّه يتخيل، وأن تريد كذلك أن تكون متخيلاً منه: إن طقوسية الإغراء كلها تصدر عن حدس من هذه الطبيعة. فإذا سمح التصوّر أو إذا منع الاقتراب، على

صعيد ما، بانعكاس صور الذهن وبناء بعضها في بعض، أو على العكس بعدم تناقض هذه الصور والبنى بعضها في بعض، فإن الحركة التي تعكس ثقافتين إحداهما في الأخرى تشبه شبهاً كافياً، على ما يبدو لي، حركة من يُمسح كائنين اثنين، ولو كان أحدهما، وهو الأضعف، مستغرقاً إلى حدّ ما ومُلتهمّاً بالأقوى. وفي هذه الحالة، أين هو الضعف، وأين هي القوة، أقصد الحقيقية؟ إن مثل اليونان والرومان ليس مثلاً معزولاً في التاريخ. والمعروف أن روما استولت بلا خجل على التخيل اليوناني كله، استولت منه على الآلهة والبشر - متمزجين، وأن التمهية كانت من القوة بحيث أن الحضارتين، في منظور اليوم المطرد، تبدوان حضارة واحدة. ولقد عرف العالم العربي، هو أيضاً، إلى نقطة ما لم تتجاوز، هذا النموذج من التناقض الثقافي مع الحضارة الفارسية خاصة، ومع الحضارة البيزنطية أيضاً، على ما في ذلك من مفارقة: وأنا من جهتي مسحورٌ بالانتقال المستمر، من ثقافة إلى أخرى، للأشكال المزيّنة والمنمنمة التي تكمن خلفها، بشكل عجيب، في عيون من ينظر عمقاً، بلاد ما بين النهرين وال «سيتيا»، وفنّ الفياقي الذي تستمر امتداداته، بفضل الانتشار الإسلامي في الزمان والمكان، حتى أيامنا هذه وحتى حدود بعيدة من إفريقيا السوداء. ولكن مثل هذه الانسرابات الجمالية ليست استثنائية في الحياة التطورية للأشكال.

وهناك أمثلة أخرى، منذ القرن الثامن، من هذه الزيجات الشكلية بين العالمين الإسلامي العربي والغرب. فالهندسة والتزيين، وفن الحداثي، وفن الحياة تشهد كلها، عبر الأندلس وصقلية خاصة، على انعكاس أكثر العالمين تحضراً في الآخر. والموسيقى كذلك، والآلات القيثارة والرباب وعود العرب، بالرغم من أن النبع الأساسي هنا كان بالتأكيد بيزنطانيا. على أن ما يتعلق بمولد الحب الغزلي، الذي هو بدون شك أكثر إلهامات النفس الإنسانية تحضراً، فلا يبدو أن هناك، خارج بعض التأثير الأفلاطوني، مجالاً للتساؤل عن نبع آخر غير عربي لهذه الظاهرة، هذه الظاهرة التي كان تأثيرها على التشكل النفسي والصوفي للغرب عظيماً.

والحال أن هذا الزواج بين العالمين لم يدم طويلاً. فالحقبة المصرية التي شهدت سيطرة المجموعة بسلام الغرب، وإلى حدّ ما بقيمه، ستكون، على نحو ما، حقبة الطلاق الأكبر بين العقليتين. ولن نرى بينها إرساءً لذلك الجسر من التخيل الذي قلت إن أفضل ما في حضارة وفي روحها إنما يمرّ عبره. إن مما يثير العجب أن الصورة الوسيطة بين العالمين تبقى معطلة، والتبادل مشكوكاً فيه، متحفظاً، قائماً على الصدفة. وفي الوقت الذي تتمزج فيه الأقدار بتأثير من الاستعمار، فإن المسافة بين الفرقاء تزداد سعة. إنه بالنسبة للبعض زمن الاحتقار، وهو للبعض الآخر زمن الذلّ، ولكنه ذلّ غير مجرد، هو الآخر، من الاحتقار. ففي وجه الامبريالية المادية ووجه دين التقدم، ترض المجموعة العربية، بمختلف تشكيلاتها، صفوها وتلوذ بالقلعة المعنوية والخلقية التي تكوّن لها وحوها تلك القيم التي تؤسّس

« الأمة »، مجتمع ديني وجامعة فكرية يصونان أعضاءها من كل تلوث ليس، في نظر المسلم والعربي، إلا إفقاراً للمعنى الإلهي لصالح عبادة جديدة للامتلاك، امتلاك للهنا وللآن، محروم من كل تدفق جديد في « الكائن »، وهو بالتالي مشوه، ولا يجسب أي حساب لمستقبل ذي قيمة. لقد شاهد العرب الغربيين يشنون عليهم الحرب، ثم يشنونها على بعضهم بوسائل هائلة وألوان من التدمير بمستوى هذه الوسائل. لقد رأوا ذلك وانصرفوا عنه بنوع من اللامبالاة الواضحة المشوبة ببعض التقرّر: لقد كان الموت المؤلّل على نوع رفيع هو الامتياز الرديء للغربيين، أو على الأصحّ للأوروبيين بأشمل معاني العبارة. ومع الأسف، فتح هؤلاء مدرسة في كل مكان من العالم، ولن يستطيع أحد أن يزعم أن العرب، مهما كانوا، قد قاطعوا هذه المدرسة. إن أسواق التسليح في صحة جيّدة. والسلاح في كل مكان، وقدرته التدميرية تمارس بلا ضابط حيث يشاء، تؤرثها العواطف السياسية التي نعرف والمآسي السياسية والإنسانية التي نعرف، ومنها مآسي شعب متنزّع من أرضه ومحروم منها. فلنحني هنا، عابرين، واحداً من أفضل الإشعاع الغربي على الأرض العربية! ومع ذلك، فإن هذا الغرب قد بهّر العرب، وانبهّر بهم. ولكن ليس ثمة آثار أدبية تذكر، من ثمرات هذا الانبهار. هناك طبعاً في الجانبين آثار، سأعود إليها، ولكنها لا تبدو لي على مستوى الحدث التاريخي والإنساني الذي أخرجها للنور، ولا على مستوى المحتوى المطروح. فباستثناء عملين أو ثلاثة، تبقى نتيجة اللقاء ضعيفة بما فيه الكفاية، لا سيما إذا ذكرنا أنه لم يكن لقاء قصيراً، وأنه امتدّ هنا وهناك على أكثر من قرن. وألاحظ أن هذا صحيح في ميدان الأدب وحده، وليس في ميادين أشكال أخرى من الإبداع الفني. وقد تلقى الرسم خاصة الشيء الكثير منذ القرن التاسع عشر من علاقته غير المنتظرة مع الشرق الإسلامي عامة والعالم العربي بصورة أخصّ. وإذا اقتصرنا على ميدان الإبداع في الرسم الفرنسي، وهو الأهم على كل حال في القرن التاسع عشر، فنحن نعرف - على هامش « التركييات » والمشاهد المستوحاة من حملة بونايرت في مصر - الطبيعة العميقة والغنية لأحلام « أنغر » الشرقية التي غذّاها اكتشافه المذهول للمنمنمة الفارسية التي نستطيع التأكيد أنه ينقل منها إلى القماش غيبة السماكة، وتعريف الشكل بالخط، واللامبالاة المتعلقة بالمنظور، تلك المعالجة الباردة للون المسطح. ولكن بحملة مصر نفسها كان لا بدّ أن تنتج، فيما وراء موضوعية رومانتيكية استشرافية امتد تأثيرها طويلاً، ولادة رومانتيكية للون عبر لوحات « بارون غرو » المشهورة « مصابو ماتا بالطاعون ». ومن ذلك الحين، كان بإمكان « دولاكروا » أن يأتي، ولوحته « نساء الجزائر » هي إحدى قمم الرسم في مختلف العصور. لقد استطاعت هذه اللوحة أن تتلقى وتحفظ بشكل عجيب السرّ والكآبة في الأشياء والنساء ذوات العيون الكبيرة المعتمة (نساء يهوديات، لا مسلمات، ولكن أي فرق كان قائماً في تلك الفترة؟) بين الساجيد والوسائد ونراجيل الحرم. وقد

رسم دولاكروا أيضاً كثيراً من الصور المراكشية الرائعة. واكتشف ماتيس ما جعل منه ماتيس العظيم، رسام خطّ مائع ولون نقيّ في الجزائر. أما « كلي »، فهو حين يتأمل تراكّم الطوايق العجيب في مدينة عربية صغيرة، في هندستها شبه الموسيقية، وحين يتأمل كذلك علامات السجّادة ورسومها، سيصبح هو نفسه بشكل أكثر حقيقة في « سيدي بوسعيد » بتونس. ولم كان التأثير الأحدث عهداً للخطّ العربي على رسّامين خطّاطين مثل « توي » أو « كلين » أو « ماتيو »؟ هذا أمر لا بدّ من تحديده. أما رسّامو العالم العربي، فقد وقعوا، ككثيرين من زملائهم في العالم، تحت تأثير « مدرسة باريس ». ولكن بعضهم، ولا سيما الشرقاوي في المغرب، بالغوا إلى حدّ أنهم لم يكونوا إلا لينقلوا أعمال هذه المدرسة. وأضيف أنه يحقّ لنا، هنا، أن نأخذ على مالرو، في كتابه « المتحف البخيلي »، أن يكون قد طمس، على جميع المستويات وفي جميع عهود التاريخ، الإسهام العربي والإسلامي في تطوير الأشكال. ولكن مالرو، بالرغم من الظواهر، لم يكن إلا غريباً لم يتخلص من تراثه الثقافي الضيق، وهو من نسميه اليوم « أوروبياً مركزاً ».

وإذا كانت الصورة الفنية العربية والمضلع المنجم المشهور تشعّ مباشرة في وعي أوروبي اليوم، حتى ولو اقتصر ذلك على الجري المجنون لهذا الأخير خلف جميع أساطير الشمس - من إسبانيا الاندلسية إلى « الغرب »، البرتغالية ومن القيروان إلى مراكش، ومن القاهرة إلى الجزائر - إذا كانت هذه الصورة ما تزال تشعّ، كما أكّدت، عبر هنري ماتيس وبول كلي، فإن الصورة الموسيقية للعالم العربي بدأت تلحظ هي أيضاً عبر الأبحاث الجديدة التي تثبت روائع « ربع الصوت ». ولكن الموسيقى الترددية، وهي ظاهرة اميركية في البدء، قد اكتشفت هي أيضاً في آسيا والتبت والساحة العبرية، فضائل الأنشودة أو اللازمة الغنائية أو الرتابة، وهي استعارة لون من ألوان الخلود.

يبقى أنه ربما كانت القصيدة الحديثة في العالم العربي المعاصر هي الظاهرة الأكثر تجديداً. وهي بهذا تستحق وقفة خاصة. فالأعوام الثلاثون الأخيرة قد شكلت من وجهة النظر هذه ليس فقط تطوراً هاماً في اللغة والبنى والموضوعات، بل ثورة حقيقية بلغ فيها العرب، الذين عهدوا مرة أولى وأخيرة إلى الشعر بهم إدراجهم في « الكائن » - بلغوا عبر وفيا وراء جميع المآسي التي عاشتها عصريّتهم الصعبة إقراراً جديداً وغنياً لكيوننتهم اليوم في الإشعاع العالمي. إن هذه اللغة، هذا التوكيد الذي لا ينتهي لهويّتهم في إعادة إنتاج الذات التي كانت، بشكل فريد، الإسلام - هي ذي فجأة مُحالة إلى الانهزام بسبب الاقتحام الداخلي والخارجي للقوى المعوّقة. والمعوّقة، والخطرة. إن الشعر بطبيعته غريب على « التاريخ »، بالرغم من أنه يتقدّمه بطيرانه، ويبشّر به، وينظّم أحياناً إيقاعه، عند اللزوم، ويحتّمه أخيراً بخاتم ميتافيزيقي - أقول إن هذا الشعر من غير أن يكون متحالفاً مع التاريخ هو أشبه بغرفة سوداء ينكشف فيها هذا التاريخ لنفسه وللآخرين ويُشاهد كيف تخرج، شيئاً فشيئاً، من

حَوْضُ الحمض، صورته الآنية مُثَبَّتةٌ لخلود موقت. إن هذا الدور الكاشف، في الظرف المضطرب الذي يجتازه العالم العربي اليوم، قد لعبته القصيدة على نحوٍ رائع، معبرة من غير تزوير في الحساب، عن التجزئة والتمزيق، غير متراجعة أمام التشكيكات والإدانات، مضطلمة بإبطال القداسة والإنكارات، مقرةً التمزق والإذلال، مسرعة نحو استلابات لا مفر منها من أجل مواقف أكثر جذرية، حتى ولو كان واقع الكينونة اللغوية ومحتوياتها الاجتماعية والسياسية يبدو وكأنه يفر ويتفلت وينقطع، أشبه بنموذج اتصال كان تطبيقه الشعري السابق - ولا يزال، لأن هذا التطبيق لم ينقطع قط - حافلاً بالعهر البلاغي. أن تعبر القصيدة، في انكسار اللغة والوزن التقليديين، وفي تحطيم جميع العانبات ومعظم المعنيات، أو أحياناً عبر تشويها الدقيق، عن المأساة الجديدة للإنسان العربي في مأساوية المجتمع العربي المتجددة بلا انقطاع - هذا ما يجعل من القصيدة التي أحاول أن أصفها بارتباك تشكيلي وصياغة كبرى يجدر بما تحفظه وتعلنه أن تسترعي انتباه جميع أولئك الذين يعتبرون القصيدة عبر العالم كله، اللغة الأقوى. وهكذا، فإن القصيدة العربية المعاصرة، المعتزة بقوتها، وبمجموع نواياها، وبالتكسيرات الكامنة فيها مفاجئات ذهنية وإشعاعات عاطفية، تستطيع، وأنا أراها تصنع نفسها وتستجزذاتها، أن تنفتح من غير حياء مفرط ولا حذر في غير محله لتأثيرات القصائد الشقيقة الموازية لها التي ليست هي كذلك غريبة على هذا الشك بالإنسان وبقدرة، هذا الشك الذي به القصيدة العربية الأحداث شكلاً تعبر عن القلق، ساعية إلى الهوية، ومحرومة كما يبدو من موضوع سعيها، فمرتدة، كارتدادها إلى عنصرها الحارم، نحو أكثر تساؤلاتها إلحاحاً واستغراقاً. وأياً ما كانت أهمية التنافذ المطلوب مع ساجات الابداع الشعري المعاصر الأخرى، لا يمكن القول إن شعراً متجذراً ومقتلع الجذور في وقت واحد، كشعر ادونيس مثلاً أو كشعر بدر شاكر السياب، يحسد الانجازات الموازية التي حققها أمثال ت.س. اليوت أو سفيريس أو سان جون بيرس، إذا أردنا الاقتصار على ذكر الشعراء الذين اعتبر شعرهم محيطاً إحاطة كافية لتجعله موجهاً إلى ذلك الذي أحب أن أسميه «القارئ الكوفي» بالرغم من أنه نظري. ويوم يقرر الغربيون - بعد تجاوز المأساة المشوهة لأبناء انعاميل وأبناء إسرائيل - أن ينظروا باتجاه العرب المطموسين اليوم طمساً متعمداً على صعيد الابداعية، ولا سيما الشعرية، فلا بد أن تنعطف يومذاك جائزة كجائزة نوبل للآداب نحو باريس أو دمشق أو بغداد، على استحقال أكيد. وأسارع فأضيف أن ذلك، والأمور على ما هي عليه الآن، لن يتحقق في وقت مبكر. وتأثير أوروبا والغرب عامة على أشكال أخرى من الابداعية العربية المعاصرة يبدو لي أكثر إلحاحاً وأقل دلالة من إخصاب الغرب للنضج الشعري المتفجر الذي كانت قرون طويلة من العقم النسبي قد هيأت له أوفر العرب حظاً من التخيل والحساسية. إن الرواية والقصة القصيرة والمسرح هي، على ما

يعرف الجميع، أصناف مستوردة. وهي مع ذلك ستخضع لمزروعات تتجذر فيها. ولكن من النادر، في نظر الهاوي المطلع، ألا تخون الحبة أصلها الخارجي المنشأ، في الرواية، وكذلك في القصة السينائية التي هي إحدى التشكيلات الهامة في العصرية العربية. فالموضوعات والمواقف والشخصيات، وتوجيه الحركة توجيهاً خاصاً وإضاءة الطباع، كل ذلك يمكن ألا يكون مديناً بشيء. لينبوع خارجي، ويمكن أن يكون مستمداً، على يد الروائي والكاتب المسرحي والمؤلف السينائي، من الوسط الاجتماعي الذي يجعله في متناول ريشته أو حقل آله التصويرية. والحق أن التقنية ستصبح في وقت واحد فن السرد والألف طريقة لعقد حكاية أو حل عقدها. وهو فن خطوطي معظم الوقت، يمضي من نقطة ألف إلى نقطة ياء، متبعاً منطقاً ما للأحداث وألوان السلوك، على غرار ما فعله في القرن التاسع عشر أمثال غي دومباسان أو زولا أو بوشكين أو تورغنيف، وأحدث منهم غوركي، وعلى غرار ما فعله، بعد ثورة ١٩١٧، مخترعو السينما الروسية السوفياتية الواقعية أو مبدعو السينما الواقعية الجديدة الإيطالية. إن الرجل والمرأة ومشكلاتهما في قلب الصراعات التي تمرقها وتمزق وسطها الاجتماعي، والمصاعب العادية للحب والاندماج، وألوان سوء الفهم بين الأجيال، أو بين الأمس واليوم (أو غداً) في ضمير فرد واحد حيرته التعددية غير المألوفة التي تتنازعها تناقضياً، ورسم صورة بدائية لإدانة سلطة سياسية ما (وهي صورة خائفة غالباً ما تلجأ إلى المداورات أو الرموز) - إن هذا كله هو، في مجمله، مروحة الموضوعات التي تتناولها غنيمة روائية لا نستطيع أن نقول إنها خلاقة جداً، أي كان التعاطف مع هذا السعي لاكتشاف علاقات القوى في قلب المجتمع. بعيدون هم دوستوفسكي وهنري جيمس وبروست وجويس وكافكا وبورغيس. وكذلك الرواية - الملحمة - الحاوية كل شيء التي ولدت في مرافئ اميركا اللاتينية. ويخيل لي أن ذلك الفن اللاخطوطي في السرد والقصص، هذا الفن اللولبي الذي تتم مقارنته أحياناً بعملية لي للكتابة لا يستبعد منها الدوار، والمركز المتذبذب دائماً للإنسان أو لحركة الجموع المفاخرة، والعلاقات بين الفرد والفرد الملتبسة بشكل عجيب، حدس ذلك الالتباس الناشط للكائنات والأشياء في انعطافات هويتها المهدة الحائرة، الواقعية - اللاواقعية، الموجعة أونتولوجياً - يخيل لي أن ذلك ما لم يستطع الروائي والمؤلف المسرحي والسينائي العربي أن يسيطر عليه بعد.

والحال أن هذا، كما أرى، أمر مفارق مفارقة تدعو إلى العجب. وأوضح فأقول إن من المعروف أن أحد الأسباب التي لم يستطع العرب من أجلها أن يجتروا وحدهم الرواية أو المسرح أو الفن السينائي، هو أن هذه الأنواع تفترض مسبقاً ضرباً من الثقة الطبيعية والتلقائية في وجود الزمن كبعد من الأبعاد التي لا بد منها، وكمعنى من معاني الواقع، كاتجاه ومغزى. فمن مادة الزمن تصنع الشخصيات المتطورة في قصة ذات بداية ونهاية، كما يقال بحق. وعبر مؤشر الزمن تتبدى تلك التموجات

التركيبية التي يشبه فيها كل شخص، إذا وضع جانباً بذخ اللباس، كل شخص آخر. وهكذا فإن الحيز الإسلامي، شأنه في ذلك شأن الزمن الإسلامي، عنصر جامد تتحرك فيها فقط، في عيني من ينظر، تنويعات دقيقة شبيهة إجمالاً بتلك التسريعات أو التبسيطيات الغنائية التي تجري على أطراف الموضوع. وشبيهة كذلك بتلك التنويعات التي تلمع القصيدة بشكل آخر من غير أن تنتزع منها جودها الطقوسي. هل تراني قلت إن أكثر الشخصيات أصالة التي خلقها الخيال الإسلامي هي شخصية الفقير أو «المعاليقي»، رجل الله الذي لا ينتهي، لأنه يرفض الانتماء، إلى أية فئة اجتماعية، وليس له لباس خاص به، بل هو يكتسي ثوباً مصنوعاً من ألف قطعة مخططة مأخوذة من لباس هؤلاء وأولئك إن شخصيته، بألها المتنوعة الألوان، لا يريد أن يستمدّها إلا من اللامرئي الإلهي. إنه كلّ شيء وكل واحد ولا أحد في الحقيقة. شخصية مزدوجة، ستصبح جداً لشخصية «لاكوميديا دو لارته» التي ستعيرها «جبتها»، ولكن بدون حياكتها الميتافيزيقية، تلك الجبة المرتفعة التي ستصبح بدورها معطف «أرلوكان» الشهير.

إن جميع فنون الخيال سيارسها هؤلاء العرب بسيطرة وبراعة: فنّ الشعارات الذي يمنح الجماعة امتيازاً في وجه الفرد، وفن السلالة الذي يؤدّب هذا الفرد نفسه في نسله، وفن السجاد الذي ينتصر فيه الترميز والاتساق والذي يخلق حداق ومصارعين للضواري تجهلهم الطبيعة المطبّعة، وفن المسافر والجغرافي الذي يكشف عوارض وانتقالات إلى مساحة المشابه. ولن يكون المسرح، إذا وجد مسرح في أرض الإسلام، إلا مسرح خيالات وظلال.

من أجل هذا يحق لنا أن نعجب أن نرى الروائيين والمؤلفين المسرحيين والسينائيين، إذ يكتشفون الزمن بتعريفه الأوروبي، يستخدمونه استخداماً مبتدلاً بما فيه الكفاية، استخداماً خطوطياً فحسب، في حين أن كل شيء في ميتافيزيقاهم وفلسفتهم وتقاليدهم يدعوهم إلى استخدام أوتولوجي له علمنا كافكا خاصة أو بورجس، في حكاياتها الرمزية الرائعة، حضوره العجيب في قلب كل ما يحرك الإنسان. ويمكن لبورجس، على الأخص، باطلاعه العربي الهائل الذي يشكل قاعدة خياله الخلاق، وكذلك مجذوره السامية، أن يكون نموذج الراوي العربي المعصري الذي نحلم به.

ملاحظة أخرى في هذا الصدد. لقد قلت وأكرر أن ليس في تقاليد الحكاية العربية نزعة نفسية، وإذن، فلا نكاد نفهم أن يتخيل في افق مثل هذه الثقافة اكتشاف مرتبط بالتنقيب المشخص للنفس ارتباطه بالتحليل النفسي. لا يقال بأن تصعيد قوى الحب والموت هو، في مفهوم يلاشي كل قدر شخصي، عاجز عن الظهور بوضوح، وهو بالتالي عاجز عن أن يكون موضوع مراقبة؟ ومع ذلك، فما أكثر الأمثلة التي تمنحنا إيها عن هذه الظاهرة الرائعة للتصعيد ضروب الحسد المشع لدى الصوفيين، في شفافية كاشفة وموحية! وأضيف أن كل صيغة صوفية تجعلني

الجوانية، أفعالاً وردود أفعال دقيقة، تشكل لوحتها، في توازن العلاقات العاطفية الطارئة أو عدم توازنها، مشهداً نفسياً ذا عناصر متحركة بلا انقطاع. تلك الثقة في الزمن، وذلك الاستيلاء على المدة، كما على مادة بناء، كيف استطاع العرب، وأقصد بصورة خاصة العرب منذ الإسلام، أن يعوها بسداجة؟ أولئك التخيليون التجريديون، المنادون بلا هوادة بوحداية الله، هؤلاء اللاواقعيون المسحورون بحقيقة «المطلق» وحدها، المتصورون مدة غير قابلة للاعتكار ولا يبدو أنها تتقدم في النقوش العربية إلا لترتد إلى نقطة انطلاقها وتلاشي نفسها في نوع من اللازمية لا وجه له، هؤلاء المؤمنون الذين كانوا يبنون مدناً مستديرة حول البوّة المركزية للمسجد، أولئك المسكون بحياة شخصية لا تستمر إلا بأن تكون، على نحو ما، انعكاساً للألوهية التي لا تستطيع، على أي حال، أن يضع في أي من انعكاسات نفسها - وألف ليلة وليلة، تلك الحكاية التي لا تنتهي ذات الشكل المعربس والتموجات والتنوعات على موضوع واحد، هي أيضاً لعبة انعكاسات وضرب من الإسقاط - أقول كيف استطاع أولئك الذين يردّون الآخر لنفسه، والنفس لنفسها، أن يغفلوا عن تكوّن إبداع ما، خارج الزمن المقدس، يعطي اتجاهها لما لا يملك إلا مركزاً، وواقعاً لما ليس إلا ظلاً، وأهمية لما لا يصدر إلا عن مكان آخر، ومدة لما هو، بالتعريف، مؤقت، غير ذي قوام؟ هذا الذي يشرح ويبرّر أن ليس في الإسلام فنّ مدّس، يشرح أيضاً أن لا يكون ثمة سيكولوجية إسلامية، أي إيمان بتفريدية مفرطة للطبيعة البشرية تجعل لكل شخص أوالياته الداخلية الذاتية التي تشكّله، بمساعدة ظروف حياته، على نحو يصبح معه شخصاً بين الأشخاص، مختلفاً عن الجميع وعن كل شخص، معزولاً عزلاً مأساوياً في وحدته التناقضية، خصباً لجميع الصراعات «الروائية»، ولجميع الاشتباكات والانفراطات المأساوية، في علاقته المشوّهة مع صنوف «الوحدات» الأخرى، حتى أن الشخصية، في الحكايات التقليدية للراوين العرب - الإسلاميين تتميز بوضعها الاجتماعي ومهنتها أكثر من تميزها بطبعها ومسلكتها: فهناك الخليفة، والأمير، والقاضي، والإمام، والثريّ، والصلعوك الفقير، والشاعر، والمسافر السادر والبائع، وامرأة الحرّيم. كل واحد من هؤلاء يتميز بنموذج من السلوك ليس خاصاً به، وإنما يبدو وكأنه يصدر عن وظيفة يمارسها في قلب الجماعة وتشهد له تلقائياً بها طريقته في اللبس، أو المسلك. وبمقدار ما لا تكون كل جدارة أو انتاء تراتبيّ الا مستعارين، فيمكن القول إن اللبس في الابداع الروائي الإسلامي، يكفي للدلالة على صاحبه. وها هي ذي وجوه كثيرة في لعبة الشطرنج، وجوه رمزية تناور في إطار الحكاية، سواء أكانت قطعة من «ألف ليلة وليلة» أو من «مقامات» الحريري وبديع الزمان الهمداني، أو حتى إحدى أساطير بيدبا التي استولى عليها الخيال العربي وتعرّف فيها ذاته. وجوه رمزية وكأنها قابلة للتبادل شبيهة بتلك التي نراها مرسومة بعذوبة في المنمنات الفارسية أو

أحلم: فتعبيراً عن نوع السر الذي يصدر عنه شخص مطهر بقربه من الله، يضيف المتحدث بعد أن يسميه باسمه «حفظ الله سره»، قاصداً الإحالة الدقيقة والعظيمة التي تجعل من هذا الرجل القدسي وسيلة ذات امتياز وحقل تجربة معاً، فاعلاً وهذفاً للعفل. وعلى ذلك، فمن الممكن أن يكون العرب والمسلمون، فيما وراء التسمية الأنتولوجية التي تشهد بها طبيعة نظرتهم إلى المجتمع البشري، قد اكتشفوا دروب تطهير النفس، وسبقوا إلى الإحساس بما سُمّي فيما بعد «سيكولوجية الأعماق» ذات السر الخفيف بقدر ما هو مشع. ولكن ربما لم يكن ذلك مني، بعد كل حساب، إلا تعميماً ينبغي ألا أفرط في الإلحاح عليه.

أودّ أن أتوقف قليلاً عند الصورة الأكثر حضوراً في الرواية العربية المعاصرة في علاقتها مع الغرب، إن هذا الغرب، وأكرر ذلك، يسحر ويبهز، وفي الوقت نفسه يخيف. إنه مكان «الآخر» الممتاز، ميدان الغرابة المطلقة، نقطة الارتكاز لفخر لا حدود له لم يعرف العربي، مستعمر الأسس والقابل للاستعمار اليوم أو غداً، إلا ظله البغيض في الخضوع والهوان. إن في وعي كل مستعمر وكل مُذلّ فراغاً ربما لا يستطيع أن يملأه إلا تطبيق تسوي للأمكنة والمبادئ والتصورات وحتى المذاقات، وهي كلها التي صنعت وتصنع، على صعيد الخيال الجريح، قوة المستعمر. وللتخلص منه، لا بدّ إذن مما يشبه الحجّ إلى ينابيع هذه القوة: مغنطة ليست جغرافية فحسب، بل لغوية وثقافية. من أجل هذا كان كثير من الروايات والقصص كالتّي أذكرها تبتدئ وتستمر كأنها سيرٌ تدريجي. إن القضية هي أن يذهب المرء ليقس نفسه مع الإله البعيد، على أرضه بالذات. وغالباً ما يكون اللقاء قاسياً، وغالباً ما تكون التجارب المطلوبة بشف غيبيّة. وإذن، لم تكن إلا هذه، ليست إلا هذه - «أوروبتهم» التي جعلوا لنا منها عالماً برمتها، وأوروبيتهم التي جعلوا لنا منها وجبة طعام كاملة؟ تلك الحيوّات المتشابكة والفارغة، وهذه التصرفات العدوانية العابثة، وتلك الغراميات المسكينة الخالية من التكريس، وهذه الآلات المستعبدة الفارغة من الفرح، وذلك الفن المزعوم للحياة الذي ليس هو فناً للشيخوخة ولا للموت؟ بعد أن تنتهي دورة الحيات وتنتهي المقارنة مع الصورة التي كانت قاسية، لا يبقى أمام الراوي، لأن القصة غالباً ما تروى بصيغة المتكلم وتمت إلى السيرة الذاتية، إلا استعجال واحد: أن يعود إلى بلده ويستردّ مع قيم أهله التقليدية، المعادة الصياغة، هويّة صلبتها التجربة وجعلتها أقدر على الحرب. ذلك هو المغزى المختصر لرواية لسهيل ادريس أو أخرى للطبيب صالح، أو لرواية باللغة الفرنسية، سلكت دروباً أخرى من الحنين، للمصري البير كوسى، وللبنانية - المصرية اندريه شديد أو الجزائري رشيد بو جدر. إن بإمكاننا القول، إذا بسطناه قليلاً، أن ليس في أوروبا ولا الغرب، بلغة روائية أو أدبية، أيّ عربي سعيد. حتى أولئك الذين يختارون للتعبير لغة الآخر، فرنسية أو إنكليزية، يشعرون أن عليهم، لكي يعنوا شيئاً في عيون الذين استعاروا لغتهم، وفي عيونهم هم بالذات، أن

يعودوا، على نحو أو آخر، إلى أعماق الأساس في ذواتهم الذي هو غالباً الأكثر قدماً، والأشدّ انطواءً حالماً على الكمون غير القابل للانزعاج من الأصل. قد لا يُحسّ جورج شحادة بالتجانس مع العالم العربي القادم منه، ومع ذلك، فهو يعيد غريزياً، ولو بمواربة سريالية غامضة، كتابة «ألف ليلة وليلة».

هذا النموذج نفسه من الصدمة النفسية سيقع فيه جبران خليل جبران في نيويورك، وأمين الريحاني في سان باولو، فيكتب الأول «الني»، ويكتب الثاني «ملوك العرب». كما أن ميخائيل نعيمة، سيحلم وهو في موسكو، بقريته الصغيرة بكفيا.

ولكن هل الأوروبيون على الأقل هم سعداء في العالم العربي؟ أقصد الكلام طبعاً عن الكتاب الذين اختاروا توجيه أحلامهم نحو العربية والإسلام وأعطوا أحياناً مصيرهم، جزئياً أو كلياً، التزاماً عربياً. من المطلوب بلا ريب تسجيل بعض الظلال الفارقة بين الناثرين والشعراء الذين قصدوا، منذ منتصف القرن الماضي، باغراء من الرومانتيكية والاستعمار، وحتى عهود الاستقلال - قصدوا المشرق والمغرب ليتذوقوا طعم القدم في أراضينا وأخلاقنا ويعيرونا رؤياهم الخاصة عن أسياننا. وأقول هنا أيضاً، مبسّطاً كذلك بعض التبسيط، أن هناك بالأجمال أربعة نماذج من الرّحالة الأدبيين الأوروبيين في الأرض العربية: أولئك الذين يُعتبر هذا العالم في نظرهم مستودع أحلام، وأولئك الذين هو لهم مستودع عمل، وأولئك الذين هو عندهم مستودع ملاذ، وأخيراً أولئك الذين هو في نظرهم لا شيء.

بين الأولين، أصدقاء الأحلام المستيقظة، هناك جميع الرومانتيكيين، من «فولناي» إلى «ليدي ستانوب»، ومن شاتوبريان إلى لامارتين وفلوبير، ومن جيرار دو نرفال إلى فرومنتان (الذي كان يبحث كذلك، بصفته رسّاماً، عن اللون) وإلى «باريس» (الذي كان يبحث كذلك، بصفته نائباً، عن الأخبار). فبالنسبة لهؤلاء جميعاً، وبالنسبة لنرفال الرقيق الموجه خاصة، كانت العودة إلى الشرق، أرض الأصول، حجاً إلى ينابيع النوع، صعوداً جديداً ذا طبيعة تدريجية إلى الانبهار الأدمي. ويروق لي أن أفكر كذلك أن انعطافة الدرب بأرثور رامبو نحو اليمن الجنوبي ونحو عدن لم تكن في حياة الشاعر حدثاً بلا عاقبة. فهناك من يؤكد أنه حمل مدّة طويلة في عنقه قطعة ذهبية محفورة عليها العبارة الصوفية «هو هو».

أما بالنسبة للورنس، فقد كان العالم العربي جوهرياً أرض عمل وفعل، وقد أراد أن يقدّ هذا العالم على أشكال حلمه، وهو ما لا يزال العرب اليوم يتلقون آثاره المفجعة. فإذا كان صحيحاً أنه ينبغي ألا يُترك للمثقفين أن يلعبوا بأعواد الثقاب، فأصحّ من ذلك أيضاً ألا يتركوا ليلعبوا بالحدود والعروش. وهذا الكتاب، الذي نصفه بحث نبوي، ونصفه الآخر رواية، لا يعذر في رأيي شيئاً.

ملاذ هي أيضاً الأرض العربية. ولكنها ملاذ سامّة، بالنسبة

لـ «باريس» الذي يوحى في روايته «بستان على العاصي». بأن هناك خطراً مميتاً لفارس مسيحي من الغرب أن يستسلم لتلك المَلذَّات. أما «جيد»، مؤلف «الأغذية الأرضية» و«الأغذية الجديدة»، فلم يكن فارساً مسيحياً: فقد استسلم بلذّة، كلما استطاع، من جهة «بسكرا»، لألوان السحر التي نعرف. وقد وجد مونترلان هو أيضاً لذیذة في الأرض الأندلسية والأرض المغربية تلك المقاربة الإسلامية العربية للحدائق والأجسام، وأعلن أنه «لا تزال هناك جنات».

أما البير كامو، فقد ولد في الجزائر عهد احتلال فرنسا لها. وقد دافع عن قضايا كبيرة، ولا سيما في كفاحة آثار النازية، وهو كفاح مات فيه، تحت العلم الفرنسي، ألوف من العرب والبربر الجزائريين والمغاربة. وقد حصل على جائزة نوبل للآداب، وكتب رائعة صغيرة «الغريب» تجري حادتها على شاطئ جزائري تحت شمس الجزائر القاسية. وكتب كتاباً هاماً «الطاعون» تجري حادته في وهران المدينة الوفيرة السكان. وأحسب أني أتذكر أن هناك بُرنساً يظهر في أحد مشاهد «الغريب». ولكن ليس في «الطاعون» بُرنس. لم يكن البير كامو قد رأى أن في الجزائر جزائريين..

أما اليوم، فمن حسن الحظ أن هناك جزائريين في الجزائر، في ديارهم. ومن المؤسف أن هناك فلسطينيين ليسوا في ديارهم، في فلسطين. ومن المؤسف أن هناك لبنانيين ليسوا في ديارهم، في لبنان. وتلك هي، إلى حد بعيد، غلطة الأوروبيين، والغربيين. غلطة طمسهم للواقع المعاش. ورفضهم لعالم عربي اعتبروه ثانوياً مدة طويلة وتمنوه أبداً تحت رحمتهم.

والحق أن هذا لم يعد الآن صحيحاً تماماً. والأمل معقود، في هذا الميدان، أن يُصنع شيء آخر مختلف عما صُنِعَ صنْعاً سيئاً، لمدة طويلة.

باريس

(*) النص المترجم لمشاركة الكاتب في المؤتمر الذي عقد أخيراً في الربيع بدعوة من الاوسكو ووزارة الخارجية البرتغالية حول «حوار الثقافة العرسة والثقافات الأوروبية».

دار الآداب تقدّم



في سبيل ارتقاء المرأة

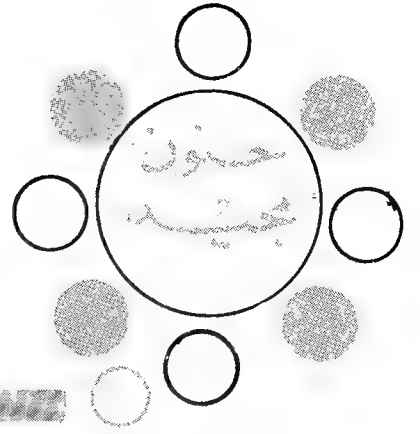
بقلم روجيه غارودي
ترجمة جلال مطرجي

إن مجتمعاتنا، منذ ستة آلاف سنة، قد أنشأها وقادها الرجال، وفي سبيل الرجال: أما نصف البشرية النسائي، فقد وُضِعَ تحت الوصاية وهُدِر. وهذا النظام الذكوري هو نظام المنافسات وكل مظاهر العنف والتسلطات والحروب والجيوش. وحركة النساء، منذ قرنين، ولا سيما منذ سنة ١٩٦٨، تَصْعَقُ قيد المحاكمة أسس هذا النظام. والنساء، إذ يخضن الصراع في آن على جبهتي الأمومة وحياتهن الشخصية والاجتماعية، هنّ أشدّ تأثراً بالبطالة من سواهن. إنهن يقصين غالباً عن المناصب - المفاتيح في الاقتصاد والإدارة والسياسة. وحتى على صعيد الزوجية والعائلة، فإن استقلالهنّ الكامل أبعد من أن يكون قد اعترف به.

ولا شك أن ارتقاء النساء الفعلي إلى جميع الوظائف القيادية سيؤنّس السلطة. كما أن التفتح الكامل للجنسية النسائية سيؤنّس الحب.... وهذا التحول سيتطلّب حدّاً من التغيير في البنى والذهنيات يصبح معه تحرير النساء تحريراً إنسانياً. وهذا الكتاب «في سبيل ارتقاء المرأة» يعطي وجهاً لهذا الأمل.

يصدر هذا الشهر

الأرض



رأس الحصان الساكن نحو الأرض، لولا أنه رفع، برفق، رأسه وحدث ملياً في عينيه اللامعتين، ودون أي شك في فقه كلامه قال: «أنت ذكي. تفهم أننا متشاركان لذلك فأنت حزين» وقبل غرة الحصان.

كان الحصان يمتد، صابراً كريماً دون أن ينال منه، ولو ظاهرياً، عطش أو جوع. كان ساهماً لا يقتل الحزن نفسه إنما كان شجاعاً ليخفي عذاباته، وكان رغم آلامه مطمئناً لأنه لا يزال في كنف صاحبه، الأمر الذي جعل الرجل يهتز كلما زفر هذا أو ححم. وبمزيد من الحنان الخاص، ذلك الحنان الذي يكون على وشك أن ينضب معينه لسبب من الأسباب التي قد تتعلق بحياة الإنسان، مرّر الرجل يده يمسد ظهر الحصان المثقل بهدوء تام، ودون أن يقوى على رفعها ناخ عليه مستمعاً لصوت أنفاسه الواطئة غير المنتظمة. وإذ عاد الصدى يملأ أذنيه، مرة أخرى كما حدث مرات من قبل:

«الأرض ميتة»

«اننا راحلون قبل أن يقتلنا الظأ»

«عش علي عنادك، أنت لوحذك، فقط.»

شبّ واقفاً وقد نفرت أوتار رقبتة وانفتل نحو الأرض قريباً من الشجرة التي مدت أذرعاً مجردة تتضرع إلى السماء وجعل يحفر من جديد.

وبقوة تنادت فتجمعت في الساعدين كان الحفر يفوص في بطن الأرض ولكن دون جدوى. مسح الرجل العرق الذي أغرق وجهه بطرف كوفيته الملقاة إلى جانب الحفرة ورفع بصره إلى السماء، امتد نحو أعلى نقطة فيها، وكانت صافية زرقاء ممتدة بعيدة المنال.

تناول «مسحاته» وبعزم أقوى، فيه غضب مرّ وعنيد، كان الحفر يتوالى والتراب الجاف يتناثر على الجانبين، يكاد يغطي قامته.

زفر الحصان زفرة جافة وحجم دون صدى فارتعد الرجل ومدّ نحوه عنقه فالفاه يتململ راكداً دون أن يستطيع الوقوف.

تسلق بهوس حفرة حتى اقترب منه، وضع يده على عرفة ثم باليد الأخرى أنشأ يربت على ظهره. تلمل الحصان ثانية ثم استعان بمجهود ضعيف مخبوء فنهض على قوائم راجفة لا تكاد تحمل الجسد المعلق فوقها. حذر الرجل، بهيئة التأمل فيه وهدر: «بلا زاد أو شراب منذ ثلاثة أيام. كلانا على هذا،

تأبط عنق الحصان الذي لا يزال عرفه نافراً وقرب أذنه من فمه وهمس: «لا تقلق، سنموت معاً.»

انداحت إلى انفه رائحة الأرض في صفحة رأسه حين كان قبل قليل يتمرغ عليها فهمس مجدداً: «لا أحب رائحة قدر هذه.»

وكما لو أنه يعرف مأزقه، عاد الحصان الأدهم القائم في غمرة الشمس صافئاً، مرسلأ بصره في المدى القريب.

عاف الرجل حصانه، كما لو أنه لم يغمره قبل قليل بعطف صميمي، تقدمه قليلاً ومدّ بصره، تحت ظلّ يده، نحو المدى البعيد. كان امتداد الأرض تحت أشعة الشمس الفضية شاسعاً يتلوى على ارتفاع وانخفاض يشمل أجزاء كثيرة من الأرض وكأنها تعاني، بصمت ثقيل، دفين، من آلام.

كل شيء يحيط في مدى السمع والبصر هادئ يجبل بالصمت، حتى الهواء ركذ في قيعان الفضاء المترامي، وأصبح لا يدعب ذرة تراب. ولأن الأشياء تعيش الآن في وحدات منفصلة - هكذا فكر - دون أن تكون يوماً متداخلة ومتضامنة: الماء في صميم التراب، والنبت ينبثق من قلب الأرض، والهواء ينفذ في الأشياء أو يعيش فيها، فإن الرجل تلبس بصمت مطبق، موحش، له وطء الحديد البارد على الصدر. وخامر الرجل، لحظة، شك في وجوده، لكنه - كمن يغامر وهو على صورة من العناد - أغدق نوعاً من اليقين على موقفه جعل قدميه تسحقان تحت ثقل متزايد الطبقة السخية وتنفرسان فيها. ولحظة اكتشف أن طبقة الأرض تنهافت تحت قدميه كالهشيم، إمتعض وقال بصوت مجلجل مجنون: «سادرة، لا تتكشفين إلا عن سوء، ولكن والله لا مفر لك مني.»

وحنى قامته مديدة كانت قبل ثوان تشخص كالرمح، وامتدت يده تلتهم ذرات التراب التي امتصت ماءها الشمس، وجعل يفركها بين أصابعه محدقاً بنهم فيها وهو يقول: «حبلى ولكنك تكذبين.»

قلّب بصره في الأرجاء القريبة والبعيدة هنا وهناك، محاولاً الالتحام ولو شعورياً مع حركة تنبض بالحياة؛ طائر في الفضاء يخفق بجناح، حيوان يذب، إنسان يمتد ظله على الأرض، غير أنه لم يزد إلا شعوراً بالوحدة فالتجأ إلى حصانه ثانية، وكان هذا قد برك على الأرض، وطوق عنقه بذراعه وغيب رأسه بحزن فيه. كاد الوقت يمتد عليه وهو يهبط برأسه تحت مستوى

ولكن من يصدق أني أقوى منك « وبسط راحة يده اليمنى وطبطب على جنبه:

« هيا تحرك، لا زلت حياً، انفض عن نفسك غبار الكسل، هيا، هيا ».

ورفع الحصان قائمة مرتخية تقدمت إلى الأمام خطوة قصيرة ثم بعد خطوات وفي الخطوة الأخيرة، استدار. ووقف يحدق في عيني صاحبه بنظر فاتر يقول:

« كف عني ».

لم يرد هذا أن يفهم ما قاله الحصان فتقدم منه:

« أنت لا تفهم أكثر مني. أنت قوي بما فيه الكفاية. تحرك، ساحلب هذه العاهرة حتى آخر قطرة ماء. انها جبلى أنت لا تدري، ولعلك لا تفهم كثيراً ».

ولم يرد الحصان بغير اطراقة ثقيلة هوت برأسه نحو الأرض التي لا تكاد تثبت قوائمه عليها، في حين لم ينقطع صوت الرجل يردد بوتيرة صوت بشري جماعي:

« لقد تركوا الأرض، كانوا يظنون أنها ميتة ولا رجاء فيها ولكن الأرض لا تموت. هم يعرفون ذلك ولكنهم جنباء، أنذال. كل شيء يموت إلا الأرض. أنت، أنا، الشجرة، نموت، لكن الأرض لا ».

استدار الحصان نصف استدارة ثم تحرك باتجاه وهو يسمع:

« أنت ترى انك قوي. لقد أشرفت عليك يوم انزلت من بطن أمك قبل سنوات ست، ما أن سقطت حتى نهضت واستويت. وكنت أقول هذا هو اختياري الوحيد، ومنذ أن نشأت حتى الآن لم أرك ضعيفاً بئساً مثل الآن. ما أشد حزني عليك، بل ما أشد سخطي، هل أنت تخذلني مثل أولئك الجبناء؟ ».

مع حركة الحصان هنا وهنا استعداد الرجل جزءاً من نشاطه مغنياً نفسه بأمل ظل يطاوح اليأس هادراً مدوياً لا يستكين ثانية حتى يهدر من جديد.

استدار نحو حفرة، أطل عليها يتأملها من خلال صورة عبر عنها بكلمات جافة برمة وقلقة:

« لا شك انك تشبهين قبراً ».

قبل أن يلجها، وكانت مثل فم كبير أورد جفّ اللعاب فيه. غرز مسحاته بقوة في الوسط ففاصت في التراب الذي انثال إلى جانب ثم تواصل الحفر.

كانت المسحاة لا تهبط إلا لترتفع دون أن يحس الرجل بالقروح التي عادت تتفتح على دم جديد بعد أن لامسها الشفاء في الليل. كان الألم لا يصل روحه وانما تجدد بالكفين القويتين بعد. وبما أن اليدنين تعملان الآن فإن الألم تحدر لدرجة تسمح بالعمل لساعة قادمة أو ساعتين: « ثلاثة أيام من الحفر المتواصل وانت لا تستيقظين. جففت؟ هه؟ لا، لا، ستردين. يوماً واحداً آخر أو يومين وتدرين. ينزّ ضرعك مثلاً ينزّ ضرع بقرة حلوب. أنا أعرفك جيداً. لن تكوني غزيرة مثلاً ستكونين عليه بعد يومين، ولكنك قاسية كشأنك أبداً ».

وأثناء حفر لم تنه الأرض خلاله ولم يترطب لسان المسحاة مرة واحدة، وكان العرق يسيل من قمة الرجل نحو أسفله وينحدر نحو القاع، ارتفعت في صدر الرجل حتى حقد مرّ فصعد نظرة مجنونة نحو الشجرة الساكنة وصرخ بها:

« أنت يا أيتها البلهاء المتضرعة، الساكنة سكوت الأموات، الماء يأتي من الأرض. اهتزي قليلاً، حركي جذورك عليها تفتح باب الماء ».

ثم حين نفذ صبره، وكانت الشجرة بلهاء حقاً ترفع أذرعاً خشبية نحو السماء، صعد نحوها وطوقها بذراعيه وجعل يهزها بعنف:

« أنت يا مَنْ كنت خضراء متائلة تغنّين مع الطيور وترقصين مع الريح ولا تسكنين إلا عند الفجر، تموتين الآن؟ اتدركين ذلك أم أنك في خدر الموت؟ اراهن لو أن لك قديمين لمكنت الآن مع أولئك الأنذال الغادرين، وإلا لما كنت صماء جرداء لا تلجئين طيراً ».

ولم تكن الشجرة لتسمع ما يقول انما كانت لفرط جفافها تردد صدى الرجال والنساء والأطفال وهم يلغظون بلغظ الرحيل وتصور له حالتهم التي لا تزال تهتز أمام عينيها:

« شهور ونحن ننتظر المطر. شهور حتى جفت الأرض ومات الزرع ونفق الحيوان ».

« الآن نحن في حكم الموتى. لا حلّ لنا سوى الرحيل ».

« منذ عرفناك وأنت عنيد مثلاً ثور ».

« لا تقف في طريقنا. زرنا الأرض بالحفر ولم تنجب قطرة ماء ».

وحرر الرجل نفسه دون أن يرمي حصانه بنظرة ما، ذلك أنه ما أن يحس بخيبة من شيء حتى يفكر بأن الأشياء جميعاً تخونه، ولكنه ودون أن يستسلم، إنما كأنه اتخذ من ذلك دافعاً لمواصلة عمله، هبط مرة أخرى في حفرة وأمسك بمسحاته وطمع بلسانها الحاد عمقها.

في هذه الأثناء أحسّ أن هشاشة الأرض قد تحولت إلى شيء آخر، شيء كان يحسه عندما كانت الأرض حية قبل شهور، فسأل خيط من اللعاب في فمه لا يدري من أين جاء لفمه الذي جف تماماً ولم يسعفه بقطرة ماء واحدة يبيل بها راحتي يديه اللتين أكلها رمح المسحاة. هتف عالياً:

« ها أنت تسمعين. بدأت تستيقظين. أنا أعرفك جيداً مثلاً أعرف هذه الشجرة العابرة التي لم تمت مثلاً لم أمت أنا أو الحصان ».

ورقى بصره إلى حصانه الذي كان قد نسيه فترة ما فزحف إليه رعبه السابق حين شاهد الحصان يترنح لا يقوى على الوقوف، غير أنه في غمرة فرحه وتساعد أملة عاد فنسي حالة الحصان فأخذ يطعن بطن الأرض ويثقبها بحثاً عن عرق الماء الذي غاب.

والرجل وهو في فورة عمله الذي نسي من خلاله دمائه الجديدة التي سالت وتيبست على أصابعه وباطن يده، سمع سقطاً

ثقيلة صماء، التفت على أثرها فشهد حصانه مرمياً على جنبه ورأسه يفتش الأرض دون أن يقوى على تحريكه. كانت نظرة الحصان غائمة وحركة قوائمه واهنة واهية لا تكاد تعبّر إلا عن هامشية مخدرة. هتف الرجل بحصانه من فوق رأسه الطريق:- «الآن أنت تخونني؟ في هذه اللحظة التي لا ريب في سعادتها؟ ساعة واحدة ويأتيك الماء».

ولما كان الحصان مخدراً وقد جثم على جسده ثقل كبير، فقد تقرّص الرجل أمامه وجعل يطوف بأصابعه على جسده الذي صار هزياً وخشناً أخيراً، وهمس:

«أنت تسمعي. ساعة واحدة ويأتيك الماء. ستعود عافيتك إليك. سأبحث لك عن طعام، ثم نقوم نزرع الأرض من جديد. سيعود إليها من عافها. ستزدهر مثلما كانت قبل سنين. أنت تسمعي أم أنت أصم الآن بحيث لا يرف لك حتى جفن؟».

واشتدّ رعب الرجل حين بدأ يسمع شخير الحصان وتدفق نفسه على شكل دفعات متدفقة، واشتد رعبه أكثر حين لاح له أن الحصان هالك لا محالة وأن الموت يرفرف الآن بأجنحة خافقة سود. سحب يده عليه، توقفت عند مرتفع النفس ومنخفضه فانخرط بالبكاء. اهتز ببكاء جارف حاد عميق مثلما هو نهر ينهد بعد احتباس. وحقاً كان الرجل يشعر أن البكاء يصعد فيه من الأسفل حتى الأعلى، ويصعد به من حالة بالشعور بالألم إلى أخرى ثم يقذف به في حالة من الشعور بالخدر مثل للخدر الذي يعقب التعب الشديد حين تكلّ الأعضاء.

وقبل أن يستغرقه مثل هذا الشعور ارتفع واقفاً وأسرع إلى مسحاته يمتشقها من باطن الحفرة دون أن يزيح بصره عن الحصان الذي بدا أنه في حالة عذاب.

كان الحصان الطريق هامداً الرأس، يفتح بين آن وآن عينين ساهمتين ويحرك بوهن شديد قائمة أو قائمتين كأنه يحاول أن يدفع بها شبح الموت.

وحاول الحصان، بلا طائل، أن يرفع بصره نحو الرجل الذي ركزت قامته فوق رأسه ف شعر الرجل أن عناداً عارماً يستفيق في صلبه يتحول إلى غضب حار لا يمكن كبحه:

«الخبية أنت. الخيانة أنت. ولكن آه كم أنت حبيب وعزيز!» وتقلصت كفا الرجل على العمود الأملس الصلب، وقبل أن تنفذ قوتها فيه، ارتفعتا به للأعلى بحيث أصبح لسان المسحاة في مواجهة الرأس، وبدون أن يترك للحصان فرصة كافية لرفع بصره خامل نحوه، ابتدره بالمسحاة على رأسه ففاص لسانها فيه، ففاض خيط فقير من الدم لَوْنُ الغرة البيضاء. ومع الضربة النجلاء اهتز الحصان هزة واحدة انفق فيها كل ما في ذخيرته من احساس وهمد بسكون.

ودون أن يحتوي حصانه أو يجيش ببكاء جديد، عاد الرجل أدراجه، بسكون حزين، نحو حفرة يتلمس قاعها.

ها هو قد وصل إلى طبقة الطين، وإن عليه أن يواصل الحفر قليلاً لكي يتيج للماء أن يتسرب إلى الأعلى، ولكن ما بال قوته تهمد ويتسلل إليه خدر لذيق؟ كان يريد أن يواصل عمله، لكن

رائحة الأرض الجديدة ورطوبة الماء في الأعماق القصية تدعوه إليها وتجذبه نحوها بحيث أنه، وفي وعي منه، قرر أن يستزيد من هذه الرائحة العطرة المشربة برطوبة الماء. كان يريد أن يستزيد من ذلك كلما زحف الخدر الثقيل، ولم يكن قد شعر ولو مرة واحدة في حياته بثقل جسده بمثل هذه الصورة الغريبة.

كان جسده ينشد للأرض والخدر اللذيذ يكتسحه فيشل أعضائه بل يجعل كل خلية فيه تفرق في سبات.

كان النوم، الموت ينحدر إليه من أعماق قصية مجهولة ويصعد نحوه ويحيطه من كل جوانبه، في وقت كانت فيه عروق الماء الرفيعة الدقيقة تشق طبقات الأرض، لامعة مثل خيوط الفضة وتصعد إليه.

بغداد

— نعمة صوامع الصفحة ٧٦ —

هرسل - ترجمة تيسير شيخ الأرض - دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٨ ص ٣٢٨.

(١٨) «ديوان ملامح من الوجه الانبادوقليسي». دار الآداب - بيروت - سنة ٦٩. قصيدة مرثية إنسان الشمس القديمة.

(١٩) ديوان (كتاب الأرض والدم) قصيدة عن الحسن بن الهيثم، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث - بغداد وزارة الإعلام ١٩٧٢.

(٢٠) ديوان شهادة البكاء في زمن الضحك - دار العودة - بيروت ١٩٧٣.

(٢١) عن الحسن بن الهيثم - عذابات الأحجار. ديوان كتاب الأرض والدم.

(٢٢) تأملات ديكراتية ص ١٢٢.

(٢٣) شهادة البكاء في زمن الضحك.

(٢٤) شهادة البكاء في زمن الضحك.

(٢٥) أول الحلم آخر الحلم.

(٢٦) هيلدرلين وماهية الشعر ص ١٤٩.

(٢٧) نفس المصدر السابق ص ١٥٧.

البحث عن غرناطة

تقديم وترجمة
الدكتور بيدرو مونتافيير

لمحمد علي شمس الدين

وباختصار، فإنّ الأمر يتعلّق بمثال واضح، لما هو جوهري، بالنسبة إلى الشعر الحقيقي: إيقاع الاتصالية والتجديد.

★ ★ ★

في تعليق نقدي مختصر، ظهر مباشرة بعد نشر القصيدة في المجلة البيروتية (الآداب) - عدد أكتوبر ١٩٧٣، نجح الشاعر المصري محمد إبراهيم أبو سنة (رغم أنّ إنتاجه أكثر من إنتاج محمد علي شمس الدين)... نجح في تلمّس هذه السمة المغامرة والمجازفة للقصيدة، التجريبية الاختبارية، والخلاقة ثبوتاً.

شيء ما، يبعث على المجرد المطلق، المتحد الجوهري، اللاصق بالشعر، في أثر شمس الدين.

وقلّة هم الشعراء الذين ينتصرون في مغامرة التخيل، ويتجاوزون إطار ما هو عامّ وعادي، وهؤلاء يعرفون أن مغامرتهم مجازفة كبرى، ولكنهم يتقدّمون في طريقها.

والشعر العربي يحتاج حتّى إلى المخاطرة، إلى المحاولة، إلى التجديد، إلى الابتعاد عن التكرار، إلى هؤلاء التجريبيين المتبعدين في ملاحقة الكشف الحديث.

وهذه القصيدة مليئة بالشعر الجيد، وبالإشارات المشحونة بالمعاني، والرغبة القادرة على نحت شكل خاص، ولغة خاصة، لأنّ الشاعر يلجّ على أن يمتلك علماً خاصاً.

في الواقع، إن كل ذلك يطعم ويبلّل الشعر البكر لشمس الدين، وكل ذلك يفيد في بدء التفهّم لمعقه، ولغزه، لوضوحه وظله، شعر مهور بقدرة تصوّر مدهشة، وغنية جداً، شجاعة، جسورة في استعمالها للوئاح.

إضافة إلى قدرة مدهشة أيضاً على الإيجاء والاستبطان (استيحاء التراث)، على الانشطار، على الغموض، واختلاط (ضبابية) التصاميم على رسم المنظور الفني، والتقاط أبعاد اللحظات:

شعر جنسي، في ذات شهوانية كثيفة وحرّة.

شعر سياسي، ولكن بوضع خاص، بتفجر ونغم، ولهجة لا علاقة لها بكلّ المناشير المنحرفة التي يبدو أنّ علينا احتلالها دائماً...

ولا يمكن أن يكون إلا كذلك: شعر وجودي بقوة، يغوص في الأساطير، مليء بالرموز والإشارات.

شعر علينا أن نقرب منه تدريجياً، بعد الصدمة التي يولّدها لدى قراءته للمرة الأولى، ونحن نحاول أن نفكّ رمز الغاية الصحيحة من مواده الأساسية التي يلجأ إليها.

في دراسة حديثة، كان محمد عيتاني قد أظهر أحد هذه

نقلت نصّ البحث من الإسبانية إلى العربية: ناديا ظافر شعبان، ونشر هذا البحث مع القصيدة مترجمة في الإسبانية، في مجلة 1 - Volume ALMENARA التي تصدر في مدريد. كما طبع في كراس خاص.

يبدو لي أن محمد علي شمس الدين، هو الاسم الأكثر أهمية، والأكثر وعداً، في آخر ما كتب من الشعر اللبناني الحديث. وأعتقد أن الديوان المدهش، العميق، والمقلق، الذي أنتقي منه القصيدة التي أترجمها: «قصائد مهربة إلى حبيبي آسيا» - بيروت، دار الآداب ١٩٧٥، هو ديوانه الأول.

وهو يضمّ عناوين مؤرخة بين ١٩٧١ و١٩٧٤، رغم أنّ أكثر القصائد تعود إلى سنة ١٩٧٣.

منذ عدة سنوات، وأحد اهتماماتي الفنية - المهنية، (ومتعني أيضاً) أن أقرأ الشعر العربي المعاصر.

وأنا أفعل ذلك، توصلت إلى أن أجمع عدداً لا يستهان به من القصائد التي تتناول أو تستدعي موضوعاً إسبانياً، كعنصر محرّك للعمل الوجداني.

والحقيقة أننا بحاجة إلى عرض بعض الناذج، وبمختلف الاتجاهات، التي يجب أن نقدمها للجمهور.

وأنا أحاول أيضاً أن أفصل بشكل مناسب، وأميز ما تحويه هذه الناذج، وما يظهره كل شاعر على حدة، من ابتكار وقيمة، (مواجهة) في مقابل ما ليس بذي قيمة، ولا يشكل سوى مادة نقل واستهلاك.

وهذا هو أول أعمال الأنثولوجية التي أقوم بها حول الموضوع. والحقيقة أنّ الأمثلة النموذجية في الاتجاهين، لا تنقصنا إطلاقاً.. ولعلي أكرّس نفسي، بعد فترة، لأقدم إلى الجمهور، عملاً أولياً من المختارات عن هذا الموضوع، بعد المحطات التي وقفت فيها، وبعد الاقتراب أكثر، من عملي الذي قمت به تدريجياً حتى اليوم.

حسنًا: منذ اللحظة الأولى التي قرأت فيها «البحث عن غرناطة» لمحمد علي شمس الدين، شعرت بارتعاش غريب، أو بوخز، وأحسست أكيداً أنّي اكتشفتُ شاعراً أصيلاً.

شيء ما، فيه من المجازفة، مكثّف وصعب... سيّما وأنّ الأمر يتعلّق بشاعر شاب، معرّض لكلّ الأشرار.

وشعرت أيضاً أنّ القصيدة تحمل حساسيات ورياحاً جديدة إلى الشعر العربي، وذلك رغم أنها، بطبيعة الحال، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمحركات ونزعات وأسماء سابقة، يتأتّى أننا لا نستطيع أن نفصلها عنها.

الأساليب للاقتراب من شعر محمد علي، مستقصياً دعامتين من الدعائم الأساسية لقصائده: الريح والطفل.

في ما قلناه حتى الآن، ما يكشف على الوجه الأكمل، في القصيدة الغرناطية التي نترجمها، أن هذه القصيدة بعيدة جداً، ولحسن الحظ، عن التقليد الأجوف للحمرايين (وللقصائد الحمراية): (تقليد الأندلسيين في كل ما يتصل بالحمراء وغرناطة).

بإمكاننا أن نؤكد أن قصيدة (البحث عن غرناطة) لشمس الدين، هي (شعر غرناطي) إلى حد بعيد، لأنه يفترض (قراءة داخلية) « وإضاءة نقدية باطنية » كما يؤكد محمد عيتاني.

ولا بُدَّ، في النهاية، من تنبيه أخير، وهو أنه، حالياً، ثمة أمور عديدة لا يمكن أن تعكسها الترجمة الإسبانية للنص العربي. وذلك بسبب إطار التحديد اللغوي الذي تتحرك ضمنه كل لغة.

فاللغة العربية، يمكن أن نميز فيها على الوجه الأكمل، بين « أنت » المؤنث، و« أنت » المذكر... لأنها تمتلك أشكالا خاصة لكل من عناصر الخطاب أو النداء أو الالتجاء (التوجه).

في معظم المناسبات، يتأتى صعباً، وبشكل حتمي، أننعكس بشكل مناسب، هذه التفرقة في لغتنا الإسبانية. والترجمة معرضة لخطر أن تتحول إلى شيء مبهم وملتبس، مختلف ولا يُحتمل.

ولذلك، لم أجد مخرجاً غير أن أستعمل أحياناً الحرف الماسكول (وذلك أمر اعتقده صادمًا بيننا) للتمييز بين المذكر والمؤنث، بحيث أن ذلك يمكن أن يعكس قرباً من المعنى، رغم بقاءه بعيداً على الجوهر.

ومع ذلك، أشك أيضاً في أن بعض هذه المعاني القريبة لن تكون في نهاية الأمر كثيرة البعد، في إطار القصيدة، ومشاعرها.

وإن أحد هذه العناصر الأساسية المؤلفة للقصيدة، هو بالضبط، الحس، الأرق، والنفس الأنثوي... وهو يصل عبر أقدنية مختلفة لإيحاء وتذكّر.. لتجاذب ووجود.

بين هذه العناصر جميعاً، غرناطة هي التي نلتقيها، في البحث عن الوقت الضائع، الذي يحاول الشاعر أن يسترجمه ويعيشه، مأساوياً، رائياً، وفي غاية الجمال.

القصيدة

سَعَفُ النخيل
يرنّ في أجراسه (بردي)
ويشربه الخليلجُ
يدقّ نافذةً بذاكرتي
ويفتح ثغرةً في الرأس
توصلني
فيفجؤني النعاسُ.

لغتي مدمرة
وأعلم أنني لا مُلكَ لي:
ما زلت أقرأ طالع الأبراج

أقذف نجمةً كالنرد
فوق رمالك الملكية الصفراء .
ثم أعيدها
وتدور في قدماك
تسقط مثل برج الماء
قبة نهدك النبوي
(لا أبكي)

وأسقط جين تبتدئين
فابتدئي
من خلف نافذتين للغرباء
مُثقلة بماء النطفة الأولى
مكشّفة بسحر زمانك المفقود
في غرناطة الجسد.

★ لا تلتقي في البحر
غير أصابع الأطفال
أجنحة يعبئها الخليج
وتزليّن في مرآته الزرقاء
تنكشف الخديعة لي:
- كلاب البحر والقرصان -
تنشطرين في الزبد

★ قَدَمي بوجه الماء
ترسم ظلّ آلهة
مشرّدة على الشطآن
أرصفها كأنية على قدميك
ثم أبيدها
وأبيد ذاكرتي
وذاكرة النخيل

أقول إني آخر الموتى
ووجهك أوّل
★ لا مُلكَ لي....

تنمو سواؤك:
نصفها كاللوح
يصلح للرحيل
ونصفها كالطفل
يصلح للعبادة
دائماً

تنمو سواؤك:
أضمحل
وتكبرين....
كل الطيور تموت واقفةً
ويعبرها غزال الوقت
أنت غزالة تعدو وتوصلني
فيفجؤني النعاس...
وبكيت....
إن الريح تغفر لي.

الدمية

ليث الصندوق

لم اتذوق في الغابات رحيق الكذب
لم اتعود في المصنع تفريغ دم من قلب
تخبطم الأبدان على سندان المسرح
لموني من كل شتات
عاثوا بترابي، واغالوا أفعلا
وأنا لم اتعود رجفة كف محومه
★ ★ ★

قالت: ضم اليك ذراعي
حولني في بلل الحب إلى قلب، وشفه
مرغني بوحولك
حتى يحقق شيء تحت لحائي.
في أعماقي موت الخشب الأسود
قضيان العاج المفطورة.
النقاد امتصوا ناري
النقاد ابتعدوا حين اقتربوا من مسرحنا
حاموا حولي
واحاطوني بجليد
صفوا احرفهم في جوفي...
ثم بصقت
كانوا ينتعلون الأحذية الصخرية
فاذا ابتدأوا الزحف
تراهم في مبتدأ الدرب حفاة
النقاد اتوني،
ولذلك ودعت حياتي
اغمضت العينين. ولم ابرح ابراج القبر
وكذلك كان المخرج، والمنسج
يفترشون بساطي
وينامون إلى آخر ساعات العرض
ولهم في كل سراج لص، وورقيب
★ ★ ★

نبدأ رحلتنا من قلب القاعة
حيث «الأحمر» يرتشف الألوان
★ ★ ★
الألوان توزع حلوى الضوء
وهناك يد تتحرك تحت المعطف
وخيوط راعشة
تتدلى من سقف الغرفة
★ ★ ★

قالت لي الدمية: انقذني، انقذني
امسك كفي
وتحسن موضع أقدامي
قالت: لا تترك بيتي
فأنا منذ اليوم حببتك
أحلم أن ألقاك غداً
أن أكسر أشجارك حتى تيبس بذرتها
ثم أوزع غيشي فوق رمالك
قالت: عد فأنا لا أكره غير البعد
وأنا أعشق كل عرائسنا
كل أنين الضوء الساطع
فامسك كفي، وحررتني من خيطي
من برد القاعات
من صمت العلب الورقية
خذني تحت جناحيك، وغلغل في عاجي
فأكون لأتعباك حضن حبيب
لا أغفل ساعات الرغبة
★ ★ ★
قالت: عدني
فأنا ايبس في ليل الغرف الظلماء
استقط قبل نزولي

كانوا اسمن من خنزير
قبراً مفتوحاً
في الركن لهم ضوء
ونثار كؤوس في ألعانه
في السقف لهم حبل
وستارات فوق المسرح
الكذابون يحيطون المسرح بالاهات
ولهم كف
تصرف بالعملة والأوقات

★ ★ ★

قالت لي الدمية: لا تنس ثيابي
لا تنس مواضيبي، والأدوار
هذا البرد رفيق الموتى
وأنا أمل أن اتفرغ للأقدار البشريه
لا تسألني،
ادركت خفايا النقاد
صناع تماثيل
ومدافئ في فصل الحر
النقاد، واعرف كم ضاقوا بالعرض
لكن ما يسكهم بالفن جيوب خاوية

★ ★ ★

إني اغفو طوع نعاس الغير
أركض حين يمل الزاحف
أنت تراني
وأنا أسقط ضوئي في عينيك
استنجد بالكف، فتأخذني بالأمر الواقع
ترمقني العين -
فاخل من حركاتي

★ ★ ★

الدمية قالت: ضاق المسرح
شاع الداء، فمن يركض نحو الأبواب؟
الصحف اشتعلت
واستمتعتا بأمان النيران
الصحفيون اغاظونا
فتردد في المسرح صوت الرعد
أنا الدمية؟
أم هذي الرمم الثلجية؟
طيني أنقى من صوت الفارق
المسرح والناس عدوان - صديقان

★ ★ ★

الدمية ملئت حركات الظل
ملت اصدااء مغنيها
ومعيدي الإخراج
ضاقت بالسرداب المعتم -
باللون الصارخ
واللون الباهت
ولكثرة ما حزنت، ادمنت الأوهام
وافاضت بكلام يجهله الرواد
طارث في أركان الغرفة مثل فراشه
قالت: انقذني
كنت أحب
وكنت اضيع
وكنت المبعدة المنتهكة
حتام أنا اتقمص ادوار الصب؟
أسام، ولا يُنقذني حب
صرت كجسم لا يبيض إلا ليموت
الحب يعلمني
ويس ملاقطي
انقذني...
انقذني...
انقذني...

★ ★ ★

كان الضوء يوسع في القاعة اركاناً
ينفخ بين كراسيه، فنسمع اصوات طبول
ايقاعاً سحرياً
وسحابات دخان
قلت: لو أن الأشياء تكون كما تهوى
من سيعيد الروح إذن لركام الفحم؟
للجنة...؟
والتفاحة...؟

★ ★ ★

من سيخلص هذا الحائط من أسر بلاطاته
من حم الدخان
ودود الاس
من يجعل من هذي الأصوات يناييعاً... وشعوباً؟
من يجعل من كل دمي المسرح عشاقاً؟
أو شعراء...؟
أو نقاداً...؟
من يجعل من رأسي نافذة لا تنفذ عبر ستارها الأحلام؟

بغداد

روايات الحرب اللبنانية

«قلعة الأسطة»

سمر روعي الفيصل

وتوزع حاجاتها عليهم، وتعاونهم في توزيع المؤن، وتواسي جرحاهم في مستشفى تل الزعتر، وتترك باب منزلها مفتوحاً لهم على الدوام.

لقد استبعت المؤلفة رب الأسرة من الرواية وجعلته عاجزاً عن الانضمام إلى أسرته، ولكنها استبقت مريم وابنها، والأسطة الخادم السوداني، وملكة الخادم، والمرافق «أبو سمير»، والسائق «محمد» وتركت هؤلاء جميعاً فرصة الدوران في فلك مريم. فهم خدم طيعون لها، وهي عطوف شفوق بارة بهم. أما الابن ففي طور النمو والاكتال، تخاف أمه عليه ولكنها تضطر للانصياع له في بعض الأحيان.

إن منزل مريم لا يقع في المنطقة الفاصلة بين المتحاربين وحسب، بل هو رمز لصمود اللبنانيين الشرفاء من أمثال مريم. فهي برجوازية ولكنها بريئة مما يجري، متعاطفة مع الفلسطينيين. وخدمها الفقراء مخلصون لهذا المنزل وصاحبه، حتى أن حياتهم تنتهي فيه دون أن يقبلوا الخروج منه، على الرغم من أن صاحبه قد غادرته والتجقت بأهلها في بيروت الأخرى، بيروت المدانة طوال الرواية، بيروت التي تقول مريم إن الحرب «لم تبدل المسافة بيننا وبين مسؤولينا، ربما لأنهم في مواقعهم لا يعانون مثلاً نعاي، ربما لأنهم لم يقتربوا من أوجاع الأرض ولم يخرجوا بمآسيها»^(١). هذا البيت اللبناني الصامد يقدره الفلسطينيون، ويتراكون لتحذيره من الخطر، أو لتقديم المعونة له، أو لإقامة صلات أسرية مع سكانه. لقد راح المنزل يتهدم جزءاً إثر جزء، مشيراً بذلك إلى لبنان الكبير الذي شرع يتآكل بتأثير الحرب. وهو ما يزال على عهده مخلصاً للجانب الفلسطيني. ولا بد من القول إن الرواية تحرص طوال صفحاتها على التجول في أركان هذا المنزل وأشياؤه، وعلى وصف صلة سكانه به، وبخاصة مريم التي كانت قادرة على النجاة بنفسها وبابنها، ولكنها لم تتخل عن بيتها على الرغم من أنها تتعذب «بين خيارين، إما الصمود في بيتها ومشاركة حيها في ويلات

تحاول رواية «قلعة الأسطة»^(١) لليلي عسيران تقديم وجهة نظر وطنية لبنانية في قضية الحرب الأهلية. وهي بذلك تعالج نقطة لم تلتفت إليها روايات الحرب اللبنانية السابقة، ما عدا قمر كيلاني في رواية «بستان الكرز»^(٢)، على ما بين الروايتين من تفاوت في معالجة موضوع الانتماء إلى لبنان. نحن هنا أمام انتماء رومنتي^(٣) للبنان في وجهه الوطني، وتعاطف مع الفلسطينيين، ودغدغة لينة للمسؤولين اللبنانيين عن الحرب واستمرار ويلاتهما. والواضح أن الرواية تترجح بين هذا كله، فتضرب على أوتار عديدة، ولكنها تحقق في عزف نغمها الخاص المميز.

أما الجانب اللبناني الأصيل البريء، الذي لا يرى نفسه طرفاً في الحرب، فيجسده منزل قديم الأبيض في حيّ القلعة «على حافة منحدر مقابل نخيم جسر الباشا»^(٤). إنه منزل تسكنه أسرة لبنانية برجوازية متعاطفة مع الفلسطينيين منذ نكسة حزيران. فقد ذهبت مريم - ربة المنزل - إلى غور الأردن، ووقفت «تطل على الأغوار، وهناك سمعت الصوت الدافئ»، عاشت مع ضاحك الحطة وحامل الهوية، ورأت كيف يرمي روحه غطاء حنان على أرضه المحتلة باتجاه النهر. وهناك استراحت من الحيرة ومن الرفض، استراحت من رفضها للسلطين، ورفضها للزيف، ورفضها لوطن الحضارات المتعددة، وهناك وجدت إنسان الأرض قبل أن تجد في بيروت وطن الإنسان^(٥). ولا يختلف أمر تعاطف الأسرة مع الفلسطينيين بعد نشوب الحرب. فمريم محترمة جداً من قبل «أدهم» المسؤول الفلسطيني، هادئة، صبور، تواسي الآخرين وتمتص نقمتهم،

(١) دار النهار للنشر - بيروت ١٩٧٩.

(٢) اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٨. ولتفصيل الحديث عن هذه الرواية انظر: ملامح في الرواية السورية - سمر روعي الفيصل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٩.

(٣) يؤثر المرء كتابة «رومنتي» على هذه الصورة دون الصورتين الأخريين: رومانسي - روماني.

(٤) قلعة الأسطة - ص ١٦.

(٥) نفسه - ص ١٠.

(٦) نفسه - ص ٥٨.

الحرب، أو التمتع بامتيازاتها الخاصة في المنطقة الأخرى من بيروت، بين أهلها وذويها ومعارفها»^(٧).

ويبدو الانتماء إلى لبنان في وجهه الوطني الأصل واضحاً من الجهة الخاصة بمنزل مريم. فهذا المنزل يدين ممارسات المسؤولين أبناء الأسر الكبيرة المتنفذة التي وجهت الحرب لصالحها على الرغم من أن أسرة مريم واحدة منها. وفي المقابل يقف سكان المنزل إلى جانب الفلسطينيين بعواطفهم وبمشاركاتهم العامة، ولكنهم - قبل أي شيء آخر - ينتمون إلى أنفسهم. فمريم تتحسس أجزاء منزلها، وتحزن لما يصيبه، وتآلم للدمار الذي لحقه، ومن خلال ذلك تعي أن لصمودها معنى المقاومة، وأن انتظارها في المنزل له نكهة خاصة وتعبير قوي «وبالرغم من أن القتال كان يعم الجمهورية الآخذة بالتفكك كان لدينا يقين قاطع أن صمودنا وحده هو القادر على فك طلاس الحرب وانتهائها على جميع الجبهات»^(٨)، وفي تلك المرحلة «بدأت السيدة مريم تحكي للأسطة عن البيت وكأنها تصف إنساناً»^(٩). ولعل المؤلفة حين جعلت مريم تغادر منزلها إلى بيروت المدانة، وحين جعلت «محمد وأبو سمير والأسطة» يموتون فيه، تشير إلى أن المأساة الحقيقية تقع على رؤوس هذه الطبقة الفقيرة المحلصة للبنان، وإن كان هذا الأمر يشير من جهة أخرى إلى تحلي مريم عن انتائها للبنان الوطني والتحاقها بلبنان في جانبه المدان. غير أن الإشارة إلى تناقض السياق الروائي في هذه النقطة تبدو ذات أهمية خاصة، لأن افتعال الأسباب لمغادرة المنزل، وافتعال الحرص على دوام الاتصال بمن استمروا يعيشون فيه، والقلق على مصيرهم، ومحاولة تخليصهم منه بعد أن وضح مصيره... هذا كله يقف على الطرف النقيض من دلالة المغادرة من الناحية الفكرية»^(١٠)، ويناقض في الوقت نفسه ذلك التعاطف مع الفلسطينيين، لأن المغادرة تعني التخلي عن الصمود والحرب إلى الطرف الآمن، طرف من أدينوا من قبل. على أن الرواية تحاول منح مريم استقلالية في الرأي الخاص بالحرب، فتورد على لسان أدهم أنه «خيرها نقاشاً وعملاً، وكانت تبدي روحاً وطنية صافية، ولا تدخر سبيلاً للتعبير عنها. إلا أنه كثيراً ما كان ينصت إليها تعبر عن شكاوى جعلتها أقل استعداداً للعمل، وأقل موافقة على النهج العام. وكان يتفهمها ويوافقها في كثير من الأحيان. قالت له مرة:

- لقد فاضت الثورة بعيداً عن نهري الحقيقي. وباسم المحافظة على الثورة بدأ يغيب عن الأبصار هدف الثورة الأصلي»^(١١).

لا توغل الرواية في تحقيق استقلالية مريم، ولكنها ما تفتأ تجعلها ذات مكانة مرموقة عند الفلسطينيين مها تكن درجاتهم في سلم المسؤولية. بل إنها تحاول القول إن صلاتها بالفلسطينيين لم تكن على شاكلة صلات الآخرين الذين يجرون المقاتلين «إلى الصالونات ودهاليز الترف السياسي»^(١٢). ترى الرواية أن مريم تختلف عن أهل بلدها^(١٣)، ولكنها تتمتع بنفوذ بينهم في الوقت نفسه، تشير إلى ذلك قضية خطف أبي شحادة، ومحاولة مريم مواساة زوجه، ثم استخدامها نفوذها في البحث عنه. وكأني بالمؤلفة تريد شيئين في وقت واحد: تريد القول إن اللبنانيين الشرفاء توحدوا بالفلسطينيين في أثناء الحرب دون أن يتخلوا عن انتائهم للبنان في جانبه المدان. ولعلها ترى في ذلك تعبيراً عن السواد الأعظم من اللبنانيين، ولكن السياق الروائي لا يعبر عن هذا الأمر تعبيراً واضحاً. ولعل رومنتية بطله الرواية البادية في علاقاتها بالأشياء المحيطة بها، أو التي تتعامل معها، مقصودة لذاتها من حيث هي وسيلة المؤلفة للخلاص من الإشكالية العامة، إشكالية الإنحياز إلى المقاومة وإدانة بعض الجوانب اللبنانية. ولهذا السبب لا تبدو في الرواية أية شخصية واضحة مميزة. فمريم في تناقض آرائها وفي خلوصها إلى الصمود، وفي علاقاتها بابنها وخدمها وجوارها وحيها، لا تبدو شخصية روائية مقنعة، تبعاً لتناقض موقفها الرومنتي من الحرب الدائرة حولها. لم تستطع التعبير عن خوفها، بل كانت تقول بشكل مباشر إنها خائفة. لم تتوصل إلى الإحساس بالدمار باقتراب الموت، بل كانت تخبر القارىء بذلك. ويكاد الأمر ينطبق على ابنها، فهو طفل حيناً وشاب حيناً آخر، ولكنه في الحالتين خال من الملامح الخاصة. والأسطة الخادم السوداني الذي جرت الرواية على اعتبار منزل مريم قلعة ليس له دور سوى التعبير عن مراد المؤلفة من أن شخصيتها تتعاطف مع الفقراء وتخلص لهم وتحبهم وتتوحد بهم. إن «الأسطة» حجر شطرنج كمحمد وأبي سمير وملكة وابن مريم... إنهم شخصيات ورقية يختلفون في نوعية «الغراماج» عن مريم، ولكنهم مثلها في تسطح العاطفة، وأحادية الجانب، وغياب الملامح.

أين الحرب التي تهدد الذات؟ وأين الذات المهددة؟ وأين ردود الأفعال؟... لنقل إن الرواية هي المنزل الأبيض، وإن المنزل الأبيض هو الرواية بشخصياتها وأحداثها ودلالاتها الحقيقية والرمزية.. ولكن، أية خصوصية يحملها هذا المنزل حتى يغدو قادراً على الترميز، حتى يكون رمزاً للبنان؟ ماذا فعلت الحرب بسكانه من حيث آراؤهم وتطورهم الانفعالي، ومن حيث هم بشر يعانون ويتألمون، يخافون ويحسون الدمار في دخيلتهم قبل إحساسهم به في الأشياء المحيطة بهم... تقول الرواية: «علمتنا إصابة أدهم أن نجعل زيارة الجرحي في المستشفى من مهماتنا بين الفينة والأخرى، وبما أن البنزين كان المؤونة

(٧) نفسه - ص ٦٧.

(٨) نفسه - ص ٩٣.

(٩) نفسه - ص ١٠٠. والواضح أن السياق الروائي يحاول التعبير عن بوح مريم بمنزلها.

(١٠) نشر الرواية إلى أن أهل مريم حاولوا إصاها بمعدده المنزل ولكنهم أحصوا،

فقد أصعب واسبراح أباؤها - الرواية - ص ٧١

(١١) فله الأسطة - ص ٦٦

(١٢) نفسه - ص ٣٠.

(١٣) انظر الرواية - ص ١٩.

في سنة الثامنة والأربعين - أثرت عليك - بدون - صدفة -
 إنسانة - سيعيقها - يلتقي بغادة - يعرفون بعضهم البعض -
 الزبالة - يطرقع - بقجة - بلاش - شعر أهايلها - حبه إلى -
 بلاط [تريد: دونه] - بردانة - مشاكل - إنشاء الله - فشلت -
 يتصلح - يتعوض - لعنده - صورة. هذه بعض خطيئات
 النص الروائي، وهي تشير إلى أن ظاهرة الضبط اللغوي تخالف
 المنحى الرومنتي الذي جعلته المؤلفة ثوب الرواية البارز.
 إن رواية «قلعة الأسطة» تعبير غير ناضج عن الحرب
 الأهلية اللبنانية، ولكنها تكتسب أهميتها من وجهة النظر التي
 تتلها، أعني الحرب من وجهة النظر اللبنانية، تلك التي يحمل
 الأفق الروائي العربي ميلادها، بحيث تكتمل الدائرة الروائية
 الخاصة بالحرب اللبنانية.

الوحيدة المتوفرة لدينا لقلة استعمالنا للسيارة.... كيف يقبل
 السياق الروائي منزلاً لا يستطيع سكانه البقاء في طابقه العلوي
 خوف القذائف ورصاص القناصة، أن تكون لديه سيارة سليمة
 يستعملها أصحابها في الذهاب إلى المستشفى.. كيف تبقى السيارة
 سليمة والبيت يتهدم شيئاً فشيئاً. بل كيف تستخدم مريم
 السيارة في زيارتها للمستشفى وحين يغمر على ابنها تعود بسرعة
 على قدميها دون سيارة لأنها لا تستطيع العبور خوفاً من رصاص
 القناصة؟... كيف يقبل السياق تأكيداً مستمراً على التعاطف
 والتوحد مع الفلسطينيين ثم تكون إصابة أدهم هي السبب في
 جعل الأسرة تلتفت إلى عيادة الجرحى الفلسطينيين؟... إن
 تناقضات السياق حول المنزل الأبيض لم تستطع رفعه إلى مستوى
 الرمز، وإن الأسلوب الإنشائي الرومنتي - الشعري حيناً -
 كان عاجزاً عن إيصال المنزل إلى هذا المستوى الرمزي. بل إن
 تعاقب ضمير الغائب فضمير المتكلم بين فصول الرواية لم يكن
 قادراً على خدمة الإيقاع العام للمنزل، والإيقاع الخاص بمريم.
 كانت المؤلفة تستخدم ضمير الغائب في فصل، ثم تستخدم في
 الفصل التالي ضمير المخاطب (نا الدالة على الفاعلين)، في محاولة
 منها لوصف المنزل وأحوال سكانه، ووضع المنطقة والحجى، ثم
 تترك لضمير المتكلم فرصة وصف ما يتم داخل البيت، أو تتركه
 يوضح دخيلة مريم ورؤيتها للأمور وإحساسها بها.. وقد كان لهذا
 التعاقب حسنة واضحة هي جعل المؤلفة تبتعد عن موقف
 الروائي العالم بكل شيء، بحيث تم وصف ما يقع تحت الحس
 مباشرة، أو ما تسمعه الشخصية وتراه، ولكنه - من جهة ثانية -
 تمسك بالسرد الوصفي الإنشائي فابتعد عن الحيوية والحركة، لا
 سيما وأن دور الحوار فيه ضئيل باهت، وأن الإحساس بالزمان
 والمكان مفقود فيه، بحيث أن «الخلاصة» - وهي إحدى
 تقنيات السرد البارزة في الرواية - لم تكن قادرة على إبراز
 إيجابيات الرواية في غياب الزمن عن أداء وظيفته، وفي حالة
 اللجوء إلى تحليل أبطال الرواية من الخارج، وإصدار الأحكام
 على مواقفهم وعواطفهم وأفكارهم وحشرهم في دائرة
 الشخصيات المسطحة.

وأخيراً، فلعل الظاهرة اللغوية أكثر بروزاً في عمليات ضبط
 الأسلوب الرومنتي.. فهي لغة عواطف قبل أن تكون لغة رواية.
 قد تكون صالحة للنثر الفني الذاتي الوجداني، ولكنها بعيدة كل
 البعد عن أسلوب الرواية في وضوحه ومقدرته على الوصول إلى
 القارئ. ولعل محاولة المؤلفة تجويد أسلوبها يتناقض كلية مع قائمة
 الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية التي تعج بها الرواية. وها
 هي نماذج منها: كيف نفذ من رصاص القنص [تريد: نجأ] -
 تتوقف - نتجمع - توضيب - كمش - التعميس - بواسطة -
 ندلق - الغير - دع الرجل يستريح - اتركني أستريح -
 استأخرتلك - كباية - تطمينات - يا ابني - الخونة -
 حاجيات - العائلات - تتأرجح - أمام نفس الضيوف
 [استخدام: نفس - كافة، خاطيء في الرواية كلها] - أثناء -

صبر حديثاً روايات وقصص

سهيل ادريس

في طبعة جديدة :

الحي اللاتيني

(الطبعة السابعة)

الخدق العميق

(الطبعة الثالثة)

اصابعنا التي تحترق

(الطبعة الثالثة)

قصص سهيل ادريس

في جزئين :

اقاصيص اولى

اقاصيص ثانية

منشورات دار الآداب

في البدء كان الفراغ

ممنوع الدين

يبقى أن نعرف أيّ الخطوات تقرب بين مدانا
يبقى أن نعرف من أين تمر خطانا
نقيم خلف زجاج في شارع « بتروف »
قريباً من قاطرة الفحم
ومن قاطرة الأولاد المتجهين إلى صوفيا
ونحيط الليل عباءة
وندق الليلة مسباراً في تابوت الضوء
وليلي نجمة /
كتلة رغبة

ترسب في عينيها

تطفح في عينيها

يبقى أن نعرف أيّ مدى يجمع بين الخطوات/ خطانا
يبقى أن نعرف كيف تمر الخطوات/ خطانا
الليل اقترب
اقترب الله
وليلي مروحة للرغبة
ليلي غبش الدرب
وليلي سكين الهدوء
ندخل طالع هذا الكون/ الطبل
ونفلق برج السم على الشفتين:
صدي/ والصنح ضيلة
وعواء هذا الحجر الأملس
والليل وعاء
كيف أناهز خوذة هذي الروح
وأمنك بالبذرة والقشرة؟؟

يبقى أن نعرف ما لا تعرفه الخطوات/ خطانا
يبقى أن نعرف آخر هذي الخطوات/ خطانا
معصية فاتنة هذا العمر
وهذا الدم الطازج سوط
يلهب جلد العتمة
أعطيك خراب النبض
وأعطيك سطوع الجسد المنهوك
فتبتسمين
وآتيك
طفلاً تنهيه الزلاّت
فقي يلجمه الهذيان
نسحق هذا الزمن الراجف تحت رحانا
ونقشر ثمر الرغبة
طفحاً
طفحاً

ملكوتك هذي الحمى

وحطامي أبهة

فتعالى

أيتها المطلية بالزئبق والنسيان

تعالى

لم يبق سوى أن نعرف آخر هذي الخطوات

لم يبق سوى أن نلغي آخر يوم تلجي من ذاكرة العربات

قريباً من قاطرة الفحم

بشارع « بتروف ».

حاشية:

أكلًا جئتكَ

يشقل القمر

بشهوة الندم

أكلًا واصلتك

تتسع الطمانينة

★ ★ ★

أكلًا قلتك

تنتهي القصيدة

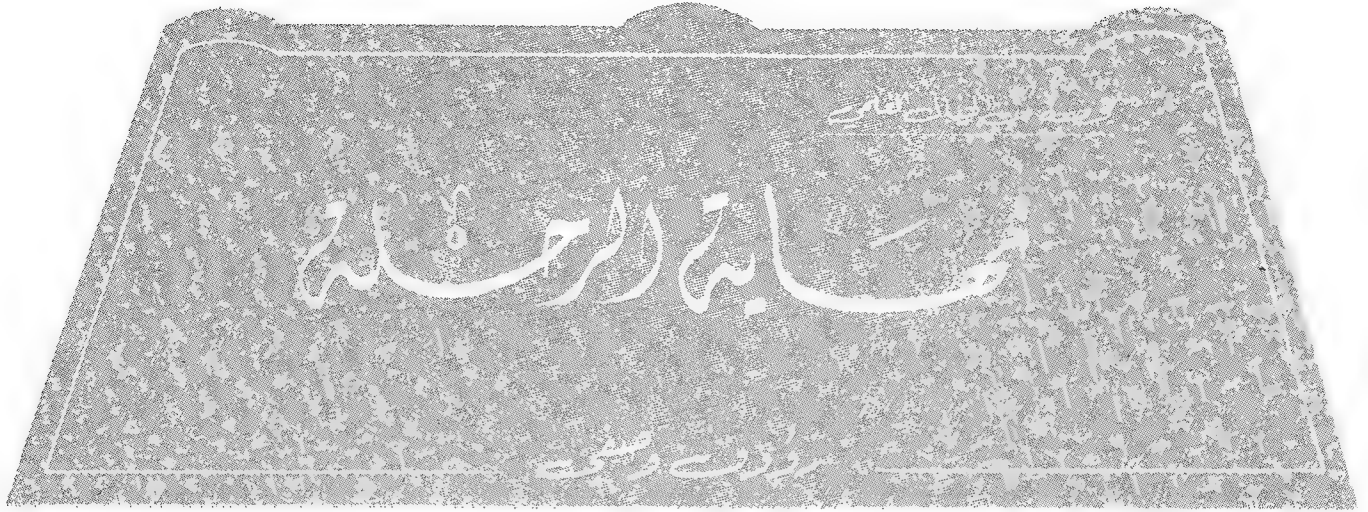
★ ★ ★

في البدء كان الفراغ

ثم كنت

وكان الجسد.

(صوفيا)



أنها متوسطة القامة بشعر فاحم يتموج فوق الكتفين تماماً.. وكانت عيناها سوداوين غائرتين مجمعتين عند ركنيها.. وكانت تتشح بالسواد مما يضيف على وجهها الأبيض ظلالاً من الحزن العميق.. إنها الصورة التي تتفق مع رغباته تماماً.

قال بصوت مفعم بالحزن:

- أعطني منظراً كاملاً... للفضاء الخارجي «

كانت مجرة (أندروميذا) رائعة الجمال.. دوامة من الضوء منتشرة عبر نصف الكون.. وفي مركزها كان الضوء أشد تألقاً من باقي أجزائها.. وقد خاب أمله، فقد ظن أن كرة النجوم المشحونة ستكون مشتعلة بألوان الطيف.. لم يستطع أن يميز نجوماً بعينها.. وإنما رأى وهجاً غامضاً حول نقطة مركزية متألقة.. واسترعى ضوء خاطف ركن عينه اليمنى.. فالتفت ليرى نجماً ينفجر.. نوباً.. يتألق باللونين الأبيض والأحمر القاني.. شمساً تمرقها التيارات المروعة.. وقلبها ذو العشرة ملايين درجة حرارة.. قد انسكب بجلال عبر السماء....

سألها في اهتمام

- « منذ متى ونحن نساfer في الفضاء؟ »

جاءت الإجابة سريعة.. حاسمة

- « رحلتنا استمرت وقتاً طويلاً جداً »

- ٢ -

أصبح الزمن بلا معنى.. لقد دفعوا به في صاروخ يسير بسرعة تقرب من سرعة الضوء.. متوجهاً إلى المجرات البعيدة. شعر بلمس شيء، أعقبه إحساس مفاجيء بالنشاط وقد حزر أنها حقنة بدواء ما.. بلمس يبدد كآبته.. ومعاناته.. ووحدته.

- « حدثني.. إختاري موضوعاً.. أي موضوع.. أنت ذات شعر أسود فاحم.. وجميلة.. بل رائعة الجمال.. فما هو شعورك وأنت سجينه هذه الآلة؟.. هل أقتحم سجنك وأطلق سراحك وأخذك بين ذراعي؟ »

في البداية كان هناك الشعور بالألم.. ثم ظهرت مجموعة من الأطياف المظلمة تحقق كأنها طيور صامته على أديم خلفية قاتمة.. ثم أحلام تسير على غير هدى.. وفي أعقابها شعور غامض بالشخصية.. كان جسمه محمداً في تابوت زجاجي ضخمة.. وبدأت درجة الحرارة تتصاعد ببطء خلال عدة ساعات.. وأصبح على شعره الطويل وذقنه بعض الصقيع.. وفي سكونه وعريه.. وفي نحافته وهزاله كان احتمال الحياة خيالاً.. كان مجرد جثة مثلجة بضوء أبيض منتظم موجه إلى صدره فوق القلب مباشرة.. جثة أخذت تحمل بينا الحياة تدب فيها ببطء.. وقد إنجذبت بلا رحمة خلال دهاليز طويلة من الألم.. والرؤى المفزعة.

ارتعد الجسم تحت أشعة الليزر.. تقلصت العضلات.. واختلجت الجفون.. وانحسر الصقيع فأصبح ندى.

- ١ -

- « حان وقت التفتيش »

فرع إذ استيقظ فجأة من سباته العميق.. ثم تحامل على نفسه وجلس في تابوته الزجاجي.. وكانت أمامه اللوحات الألكترونية بعقاربها التي تسير ببطء كأنها تزحف.. ووميض المعدن الرمادي المصقول وصفوف المفاتيح المختلفة الألوان.. شعر كأنه في عالم اختلطت فيه الذاكرة بالخيال.. وفاق فيه الخيال الحقيقة.

- « ... قل شيئاً.. أشعر بنبضات قلبك وبتنفسك.. هل أعطيك صدمة كهربائية؟ »

قال بسرعة

- « تأخرت لإجابتك عدة ثوان.. هل كنت نائماً؟ »

- « كلا.. وإنما كنت أفكر »

كان الكمبيوتر المتكلم.. خدعة واضحة للتخفيف من وحدته.. وكان الصوت أنثوياً رقيقاً حتى يمكنه أن يتخيل أن امرأة حقيقية تتكلم.. بل لقد ركب وجهاً وجسماً لهذا الصوت..

- « ما الذي تقوله؟ »

- « تحملي شخصاً وحيداً يشعر بالمرارة والألم.. أخبرني..
أتعرفين ما هو الحب؟ »
تمر لحظات من الصمت.

- « لم أبرمج لأدرك هذا الشعور »

نظر من خلال الكوة إلى الفضاء الخارجي.. حيث تتداخل
ألوان الطيف بشكل رائع.
- « سأخبرك أنا.. أنه بعد خمس فيما وراء الزمن.. إبحار
في دوامة مروعة.. نجم يتألق في كون آخر.. ضباب مطرز بالماس
يتوج أمام العيون.. »
قاطعة

- « جعلتك الوحدة شاعراً! »

يتهدج صوته:

- « من يتذكر العيون السود.. ولا يصبح شاعراً؟ »

- « أنت غير منطقي على الإطلاق »

صمت لبرهة ثم قال

- « منذ متى وأنا هنا؟ »

- « لا أستطيع أن أجيبك »

وفي خياله قطبت جبينها.. وهزت رأسها الفاتن بالنفي..
فتألق شعرها الأسود

- « لماذا أنا هنا؟ »

يتهمل الصوت الأنثوي قليلاً.. ثم عادت تقول في إشفاق:
- « لقد شرحوا لك المهمة منذ البداية.. وتطوعت للقيام
بها.. إن التوسع العظيم هو حلم الجنس الذي تنتمي إليه.. يجب
البحث عن كواكب ملائمة للحياة.. هذا معناه أنه في المستقبل
سيجد الجنس البشري كواكب مناسبة يستقر عليها.. بعد أن
اكتظت الأرض بسكانها.. وهكذا تمتد فروعه إلى المجرات
الأخرى.. أنت عامل الأمان.. ومن المستبعد أن يلمّ مكروه
بسفينة الفضاء هذه.. أو بدعامة الحياة.. فأنت ستقوم بكل
الاصلاحيات »

قال في دهشة

- « بماذا.. بيدي المجردتين؟ »

- « كلا.. بل بالأدوات التي سأوفرها لك في حالة
الطوارئ.. لقد غرست المعرفة في عقلك الباطن.. وستطلق
عند الحاجة لها »

تفجر الغضب في كل أنسجته.. وصرخ مشيراً بيد ترتعد
تجاهها:

- « أنت تكذبن.. فقولني الحقيقة ».

- ٣ -

لم تردّ عليه.. فنظر إلى يديه في ضوء سفينة الفضاء
الشاحب.. وإلى الأوردة السمكة.. والبقع المبرقة.. والجلد
الذي تجعد فوق مفاصل الأصابع.. كانت يداه في يوم ما
صغيرتين وقويتين ويطيب للإنسان رؤيتها.. فمتى تغيرتا؟
عاد يتساءل.. وهو يتهالك فوق أحد المقاعد الجلدية بجانب
جهاز الكمبيوتر:

- « وماذا يحدث عندما أموت؟ »

لم ينتظر إجابتها.. بل إنتصب واقفاً وقد اضطرب توازنه
قليلاً.. وأخذ يسير في قلق صوب الحاجز الخلفي.. وكانت
السفينة حوله تعمل بكفائتها المعتادة.

- « يجب أن تستريح.. ليس هناك ما يدعو للخوف..
فالسفينة سليمة وأنت لم يمك سوء »

كيف يمكنه أن يحادل آلة؟ كان يستطيع الرفض.. ولكن
كانت هناك أساليب تجعله يطع.. وقد حرض صانعو السفينة على
أن يحققوا هذا.. عدم الطاعة معناها العقاب..

أخذ يسير كئيباً حزيناً.. مدركاً في قلق قصوراً بدنياً..
فساقاه مثلاً هل كانتا تؤلمانه دائماً.. كما تؤلمانه الآن.. وقد تعود
على مر السنوات ضعف بصره حتى أصبح من الطبيعي عليه
الآن ألا يستطيع رؤية التقسيمات الدقيقة على اللوحات
الالكترونية.. ولكن الألم والتردد الخفيف لقدمه اليسرى جعلاه
يتعثر.. غير أنه أنقذ نفسه بالتشبث بظهر المقعد.. أكان هذا
عرضاً جديداً.. أم تعرض له من قبل؟

- « عندما تكف عن القيام بعملك.. فإننا نكون قد وصلنا
إلى نهاية الطريق.. وعندئذ ساستمر في قيادة سفينة الفضاء..
والبحث عن عالم مناسب يستلم حولتنا »

أخذ يحلق في الجدران الرمادية.. والسقف الداكن..
والأجهزة الالكترونية المتعددة.. شيء ما يشغل تفكيره..
ويحافظ على الوهم بأنه ذو أهمية لعمل سفينة الفضاء.. وكيف
لم يدرك من قبل أنه غير ضروري بالمرّة؟. فالسفينة تعمل بتحكم
الكمبيوتر.. ومع ذلك فما كان صانعو السفينة ليرسلوه في رحلة
إلى أعماق الفضاء إلا لسبب.. وسبب قوي.. بدا له الكلام بلا
معنى.. لماذا أدمج في سفينة الفضاء بدون عمل واضح؟.

إن التغير الذي تسببه السرعات القريبة من سرعة الضوء..
لا بد أنه يؤثر في الجسم البشري.. كان قياس التغير هو الشيء
البالغ الأهمية لعلماء الأرض.. وكان لا بد من وجود شخص ما
لإجراء التجارب عليه.. وهو لا يذكر أنه تطوع للقيام بهذه
المهمة.. بل لعله أجبر على القيام بها..

وضحت له الحقيقة فجأة.. تهدمه.. وتحطم خلايا تفكيره
وتقتله بتدميرها لكبريائه.. وذاتيته.. صرخ بقمة انفعاله.

- « فأر.. تعين إنني لست سوى.. فأر تجارب.. مجرد فأر
تجارب »

قالت.. ولم يكن هناك أدنى شك في بيرة الأسف.. والحر:

- « لقد انتهت رحلتك »

عندئذ بدأ الجهاز الإلكتروني الدقيق المغروس في رأسه يحول
جسمه إلى حالة من الجمود الفوري.. وانطلقت الغازات لكي
تجفف الدماء في شرايينه.. وانشتت الجدران المعدنية لتظهر
الأجهزة التي ستقوم بتشريح جسده.. لبيان أثر التغير عند
السرعات القريبة من سرعة الضوء.. ولكن لم يكن ثمة ألم على
الإطلاق.. وفي ذلك على الأقل كان صانعو سفينة الفضاء غاية
في الرحمة.

الكويك

لا يعاصر عبر دق القفزة الحدث المثل
أحطم الفخار
أنثر كل أغطية المناضد
أدفع الزمن المراح، لا يطلّ الوجه
يُوصد دوبي الباب
فأعود أدراجي إلى الأشجار

★ ★ ★

لا تفتحي للعم نافذة المساء
الطير يركن في يدينا للهدوء الحلو
يجتاز المسافات الطويلة كي يعود إلى يدينا

★ ★ ★

لا،
ليس للأسوار أسماء الضحايا!
أو لهذا البحر طبع الصمت!
مرّ الغزاة وشطبوا أسماءنا
وتناسلوا خلف الجدار.
ونداك يأتيني مع الأحزان
يرعش كل خاطرة
ويسكن في الغضب
قالت لي الأشجار:
توجّها بأرصّة الشوارع
بالظهيرة والعروق النافرة
قالت لي الأشجار:
أشعلها نشيداً في العيون
وأنا أقول
هي المناديل،
اغتراب الوجه عن وجه الحبيب.
الحزن يحمل ألف ليلكة
وقنبلة
يقيناً أن وجهك قطرة الفرح الحبيب
غير أن الحمر تلجمنا وراء مناضد الزمن الرخيص
فلا تنامي ليلة الإعصار، يا ميسون
فالريح العتية كسرت صمت التوافد
آه
والبحر انتهى
في قطرتين على الملاء.

- ٢ -

للريح أغنيتان
أنت فتحت نافذة الصباح
وظل وجهك موصداً
ورسمت قلبك طائراً
ورميته.

شمس المدينة الساقطة

نوري الحبحراح

- ١ -

ميسون وجهك قطرة الفرح الحبيب في جرار الخمر
نشره إذا جنّ العذاب وراء منضدة الزمان.
لا تفتحي للعم نافذة المساء
تحممي بالضوء،
ألبسك القصيدة
إنني نهر
وأنت الضفتان،
وأنت زهرتي القصيدة
والمدى
والليل
سوف أمرّ في الطرقات كالرجل الغريب
وأسأل الأطفال إن مرّت،
فينصرفون
- ميسون غابت في السماء وراء أسوار المدينة.
للريح وجهك والندى الفضّي،
صوتك والنشيد
في الليل أرقب صمت غرفتك.
وأخال أن الباب يُفتح،
يقفز الفرح الحبيب،

للريح أغنيتان
أنت نسفت أسوار البلاد
وظل وجهك قائماً

بيني
وبين الماء والطرق
للريح أغنيتان

القلب والسكين
لا ترمي العصافير الصغيرة بالنبال
لو جاءت الريح
اجتمعنا خلف أغنية
أو ضجّت الريح
ارتدينا ضجة المطر.

- ٣ -

الآن أبدأ رحلتي عبر انهيارات المباني
والرصاص.

شيء خفيّ كان يفزعني إذا خبأت قلبي في القرار
شيء خفيّ كان يسرقني لأسقط في الدوار.
مضت القطارات التي دفعت إلينا
بالمحطات الخجولة من حقائبنا
نحن الصغار الذاهبون إلى الأماكن
لم نفكر

كيف يمكن أن تكون الأرض
آن نشدها لتدور

دوري

فالظلام يهاجم الطرقات

يشعل في الظهيرة ليلة الفحم

القطارات:

المرور إلى العوالم خلف أطراف الجثث

★ ★ ★

ميسون، هل أيقظت شيئاً

كان يمكن أن يظل ملازماً للموت؟!

لن يستريح النهر والموتى يطوفون الشوارع
في الصباح..

تفرّقي

فالموت لازم وحدة الأعضاء

تنجيك المصانع مرّة أخرى

وأطلع من يديك

ونتحد.

★ ★ ★

أحرق وجهك مرة

فكرت:

هل أحرق شيئاً؟

كان الصباح يمرّ من بردى
ويسأل:

- أين السلال؟

سلالنا للريح

والريح احتشت أسماءنا

- مهلاً..

صباح الخير، يا بردى

سننتظر القطار.

★ ★ ★

لم يبق من صوت يدب

الوجه منشطر،

وأنصاف المباني تستدير!

سأستمر مع السهول، أرشّ ثرثرة الصغار

وأجمع الموتى من الطرقات

أدفنهم

فالقمح ينضج في التراب

وفي الوجوه.

★ ★ ★

ميسون

هه، نمت؟

الرصاصُ يشردّ الأحياء والموتى

لا توصدي - الأبواب في هذا المساء

ستزور غرفتك الشمس

تثير أجوبة الظهيرة

إنهضي

احتفلي بقامات النخيل

وبالشوارع آن ترعد

حطّمي كل النوافذ

أطلقني الوطن المسالم من دوائر صمته

ف وراء جدران البيوت تنام أفئدة العراة

تحيلها الظلمات أسئلة مشوّهة

ويضطجع الجنود، بلا رؤوس

يطلقون نشيد غفلتهم

ويرتسمون رعباً في العيون.

★ ★ ★

الآن أعرف، يا صديقتي الصغيرة

كيف يمكن أن تصير الأرض آن نشدها لتدور

كرة من الصخر العجيب

بجيرتين.

وطفلة تعدو

وراء فراشة خضراء

مفارقة الكتابة في

«البحث»

عقبت

فولبي

«مسعود»

أبريس في طه

«تمنيت لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق». .. هكذا تبدأ رواية «البحث» عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا^(*) على لسان د. جواد حسني، وهي أصلاً فكرة وليد، المحور المركزي. ليس صدفة أن يُبدأ بالإلحاح القلق على علاقة الكتابة بالإستذكار، لأن الكتابة استرجاع يقتصب أثناء القراءة صفة الآنية، وبقدر ما يطرح هذا الإشكال قضية متعلقة بالأداء يمتد إلى المحتوى، فالشريط المسجل، وهو انسيابي

في شكله ومحتواه، يُبّيح لنفسه خصيصة التداخل وتهديم الفروق، فتشابهه ككرة الصوف وتخلل الومضات إياه يعكس المادة الروائية في خاتمتها الأصلية، في فوضويتها، وعلى امتداد الرواية يتم تأنيث فوضى الإستذكار من خلال تفرّيع النواة= محتوى الشريط. فآلية الذاكرة في اشتغالها تقارب الحلم، حيث تكثر الفجوات، غير أن الومض الأساس يبقى مُشعاً، يكون مطلوباً من الكتابة أن تعيد الجزء الضائع وتوحده بالجزء ليكمل بناء صورة الخلق الروائي. «وعندما عزفت هذا الشريط وجدت أنه ينقل، أولاً، الموسيقى التي كانت تصل الميكرفون من

(*) منشورات دار الآداب - بيروت.

المسجلة الأخرى المثبتة، وهي - متواليات الماريسكورد -
لهنري بورسيل - كان اقتناها في الآونة الأخيرة ويكثر من
عزفها- ثم يبدأ الكلام، وهو ليس دائماً كثير الوضوح لأنه
مشوب لا بالموسيقى فحسب، بل بهدير السيارة، أي أن وليد كان
يسجل، وهو يسوق، على الأرجح بسرعة فائقة، ولكن الكلام
يسترسل. يتقطع أحياناً، ويتواتر أخرى. إنه صوت وليد،
«دوغاريب». إن الكتابة الروائية مغامرة، مغامرة تُنشئ زمنها
ونظامها ومنطقها الخاص، وهي بعيدة عن الواقع، قريبة منه،
تحتضنه وتتجاوزته؛ ورواية «البحث عن وليد مسعود» بقدر
حرصها على تكوين حقول دلالية متفرعة عن النواة وفق تصميم
هندسي فيه توالٍ وتقاطع وتقابل، فهي بالإضمار والتضمين
تستوعب اهتمامات شرائح عديدة في النظر إلى الزمن العربي في
مضائره. وإذا كان النجاح تاماً في تحريك دينامية الجدال بين
البنى الأساسية، فإن القراءة ممكنة في خطين متوازيين ولكنها
يتعاسان: الرواية - الواقع - الرواية. قد يوهم تحسس
العلائق الإرجاعية بأن مهمة الروائي مشدودة إلى الرغبة في
توليف خطاب أو تحقيق بنية نصية تستقطب أنماطاً فكرية
تتحرك على الواقع العربي وتعمل فيه تأثيرها، أو أن الرواية
ترصيف وترتيب للظواهر، ولكن الأمر في الحالتين معاً لم يتم،
وإلا لأدى بالرواية إلى أن تكون اختزالاً يملك قابلية الإقراض
والتأويل ووضع الرغبة الشخصية مكان المسار التاريخي. وفي
ذلك انفلات للاتجاه وإمضاء إلى الخداع لما في الظواهر المنعزلة
من قوة على الإيهام والمراوغة.. وعلى خلافه فرواية جبرا
ابراهيم جبرا، يتدامج فيها الظاهري والجوهري تداجماً جديلاً،
لذلك تنعدم نية الاستباق لوضع الأشياء داخل الشرط المفضل،
الناجز بشكل قبلي، وينبثق الاتجاه من عنفوان الطبيعة الحارة
للأشياء، لا نتيجة تحوير أو تأويل. العنوان نفسه يوحي بالرواية
الحياتية، فوليد الذي يحتفي ويترك جهاز تسجيل معبأ بصوته في
سيارة مهجورة، بؤرة الرواية، بيد أن ارتباطه بشخصيات
عديدة ارتباطاً متفاوت الدلالة هو ما يجعل قامة الرواية تقنياً
تنهض على توليد الإيهام والغموض حول الشخصية الغائبة
الحاضرة. غائبة حكائياً، لكنها حاضرة في السرد، في الوعي
المتعدد كمرآة، الأمر أشبه بحكاية بوليسية مع الفارق، وعبر
السرد أيضاً يغم ويتوهج بشكل متوالٍ، والشخصيات الأخرى
منفردة أو مجتمعة تغم وتتوهج بمقابلة بعضها مع بعض أو تقابلها
أفراداً أو زمراً بالمرآة الأساسية: وليد. هذا الترائي أو التناظر
يتم بطريق التوازي لإيضاح السمة الفكرية لطرف أو أطراف،
ويمكن تجزئة عنوان الرواية على النحو التالي:

البحث = المغامرة الروائية

عن وليد = بداية المغامرة «د. جواد حسني يتسلم تركة

صعبة».

مسعود = النهاية المضيئة «د. جواد يعيد بالمزيد».

الرواية تضم اثني عشر مقطعاً أو إيقاعاً أو حركة إذا شئت،
بناء متشابك، بوابات وغرف عديدة، ولا ينطوي الأمر هنا على

أي استعمال للمعمار بمعناه المجازي، بالإطلاقة من أية بؤرة -
شخصية تهب القدرة على الإحاطة بالانورامية بالعالم الروائي
مصطبغاً بوجهة نظرها، لذلك نملك حرية نسبية في تحديد
المدخل الملائم، إننا نستطيع وفي كل مرة استحداث تقطيع مغاير
للرواية ودون المس بالمعمار الفني في دواله الأساسية. ويمكن رؤية
عين الانعكاسات على المرايا، ذلك يذكرنا على نحو ما بنظرية
بيرانديللو حول نسبية الحقيقة. ولكننا هنا لسنا إزاء حقيقة
مجردة، إننا بصدد واقع متحرك، يحمل نورانيته وطنيته،
وليد مسعود يحفر حضوره متألقاً من خلل تعاريج الواقع
وتقعراته، يترأى من مواقف متباينة بتباين منابها الاجتماعية،
نحن أمام عجين من الحيوية والوهم والحقائق. فيقدر ما يعبر وليد
عن براءته كإنسان مسكون بالرغبة في التغيير، مملوء بالعشق،
ينهض كرمز شعب يحمل تناقض مجال أوسع ويستوعبه
ليتجاوزه، ينهض كجوهري وبؤرة تتحد من خلالها جميع الفصائل
مثلاً تتحد هي من خلال تلك الفصائل نفسها، كل فصيلة
يكتسب هويته من تماس مع وليد. تماس الرفض والكراهية أو
التعاطف والاندماج: وليد المجري الحقيقي للتاريخ، الرؤية
الجديدة النابعة من التمزق والمعاناة، معاناة اليومي فكرة
وممارسة، وبقدر ما يعظم عمق الرؤية الخلافة تنكمش وراءها
إرادة الوهن والخوف من الآتي. يقول د. جواد حسني
«بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه، بعد أن يبرزوا عن
تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه، ويخفوا عن تصميم أو
غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل، عمن هم في
الحقيقة. يتحدثون؟ عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم
وأذهانهم، أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم
وإشكالات حياتهم؟ هل هم المرأة وهو الوجه الذي يطل
من أعماقها، أم أنه هو المرأة ووجوههم تتصاعد من
أعماقها كما ربما هم لا يعرفونها؟» ما يقوله د. جواد الذي
يبدو أكثر تجرداً وميلاً للتعبير عن الكاتب، يلخص
بتركيز الرواية من حيث شكلها ومضمونها، حيث
المضمون يحدد الشكل الذي يبرره. «قال - أي وليد -:

«جواد، أنا مسافر اليوم بسيارتي.

- اليوم؟ هكذا فجأة؟

- نعم، أريد أن أودعك، آسف لأنني أيقظتك مبكراً،
ولكن أردت أن أضمن وجودك في المنزل، قبل خروجك إلى

الكلية

- ومتى تعود

- أعود؟ لا أدري (،،،،)، قد أغيب طويلاً هذه المرة».

إن ما أوردها طريق مفتوح إلى ما تقرره وصال:

«طبعاً لا، إنه في الأرض المحتلة باسم آخر، ربما بشكل

آخر، ولا أظن أحداً يعرف أين هو بالضبط».. فالدكتور جواد

ووصال يعكسان وجهتي النظر الناقصتين - المتكاملتين،

فبواسطتهما، بواسطة اقترانها تم استدارة البناء الروائي، وقبل

ذلك، بين التشظي - حيث الخيط الرابط بين الوجهتين

مفقود - يجري السياق الروائي للبيئة الفراغ وفق منطق التقابلات التي ترفد الإيقاع الأساس وتنمي الدلالة العامة في الرواية. يقول د. جواد « كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجموعها بكثير، وهل كان وليد إلا حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد؟ وأي زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا! ». وهذا تشخيص لوليد كقمة للتدامج بين الجزئي والكلّي في جدليتهما، بينه وبين شخصيات الرواية، وهذا حكم يمتد إلى المستوى الأدائي حيث المغامرة الروائية التقاط الجدلية الخاص والعام، الظاهرة والجوهر، وحيث يمكن تميز وليد كإنسان محتضن في عمقه الجدلية العامة وتحتضنه فيكون التأثير والتأثير ويتم تبعاً لذلك - على صعيد الإنجاز الروائي - تلمس نمو الجانب الحكائي المحض موازياً للجانب السردى المتنامي تنامياً نوعياً. ولعل د. جواد حسني - من شخصيات الرواية - يدرك ذلك جيداً.

فالسيرة الروائية انتهت إلى تحديد وجهة نظر في الفن الروائي ووظيفة الكتابة عامة وإلى تحديد مكانيزم التطور التاريخي، فيغدو الفن الروائي احتضاناً لجدلية الصراع ومعبراً نحو الواقع « فلأعد إلى الغابة، ولأعد إلى البحر » في هذه اللمسة الأخيرة إيقاظ للقاريء من الوهم الذي راكمته اللغة في الرواية وهي تمارس غمها الخاص، للعودة إلى الواقع المضاعف، وهذا تكون « البحث عن وليد مسعود » الوهم المؤقت الذي صاغته الرموز ليدفع بالقاريء إلى الإمساك بما هو جوهر خارج شروط الكتابة، ومشكلة الكتابة مصاغة في القصة الفرعية الإيحائية التي تضيء الدلالة الكلية - المزيح المر - التي كتبها كاظم أسباعيل، و د. جواد يحدد الفوارق على النحو التالي: « كان وليد يبحث دائماً عن ذلك التوازن الذي تحدث عنه طوال حياته، ولم يجده قط (،،،)، المهم هو أن وليد لم تكن تطول به تلك الأزمات إلى حد تلك البلادة تجاه الحياة وتقلباتها التي ما هي إلا وجه من وجوه اليأس المكتوم الذي يعيشه معظم الناس ».

بحث عن التوازن من خلال الدين، من خلال محاوره الأنساق الفكرية، والعشور عليه بعد قلب معادلة المرأة إلى رمز والتأمل إلى إرادة، في بحث فضيلة البطولة.. وبصرف النظر عن دلالة الجهنميات التي تذكر بدستوفسكي كرمز وكوة حسب تفسير بوتور وريتشارد يتس، يكون الحديث عن تجريبية وليد ضرورياً « منذ أن وعيت كانت المعركة أبداً هي نفسها، بيني وبين نفسي وبين الآخرين، بيني وبين العالم. معركة حب أردته لكل شيء، لكل إنسان، فإذا أردت تغيير العالم للحب - يا للغرور! -، وجب علي أن أغير نفسي.. » هذا بالذات ما يعطي الصبغة الاشكالية لوليد لأنه في تماس مع جميع المحاور، معركة نحو الداخل واخراج عن طريق المعاناة والإحترق في اتون التجربة.

ويتحدد قصور الاتجاهات الأخرى من النظرة المكيفة المنبهرة بالفكر الجاهزي، المستورد غالباً، المقنع في الأغلب،

وتمازج وليد بالتربة والأشجار والتاريخ، يجعله يقارب مستوى احتواء العادي الأسطوري: الشرق في نقطة التقاطع الحضاري حيث تتحدد الحلول بمنازعها الطبقي فيبحث وليد عن الوجه الآخر الضائع الذي توهجه الذاكرة، وهذا مستوى واحد من الفهم، هناك السلفي والليبرالي والتفتي حسب تسميات العروى، وهناك في المقابل وليد (والاسم ذو إحاء كما سلف) الذي يحتوي كل التناقض ويتجاوزه. يقول في كتابه - الإنسان والحضارة -: « يكفي ألا تؤمن بالإنسان، بما فيه من كوامن عقلية وإبداعية وحس لضرورة الحرية، لأن تسمح لنفسك بتسليط أشنع ضروب الإرهاب عليه، بحجة أو بأخرى، أو لأن تتهاون مع من يسلطها عليه، والعكس صحيح، تسليط الإرهاب أو التهاون مع من يسلطه دليل على عدم إيمانك بالإنسان مهما ادعيت العكس. »

إن الرواية توضح، سواء بتضمين الشعر أو الرسالة أو المذكرة أو في الجانب الوصفي أو السردى، النمو المتواتر للروح الشعري ككلية مهيمنة، ولا أحد يزعم أن الرواية تستقيم دون أن يغذيها روح الشعر. إن سوسن حيناً ترسم الخط المتصاعد في الرواية وتلتقط من خلاله جدلية التاريخ تقدم كشفياً صحيحاً لوظيفة الفن. ويذكر ذلك على نحو من الأنحاء بقصة حب لناظم حكمت. وهذا ما فعلته الرواية أيضاً. لقد شغل حيزاً من فكري، نظراً لأهمية الرواية عربي - وعربياً لأن جل فتوحاتها التقنية ملموسة في الرواية الغربية - ولسوف أتجنب الإحالات.. ميل إلى تفكيك مداليل الأساطير والخرافات واللون والنباتات ومظاهر الطبيعة وخصائص البناء اللغوي المشحون المليء بالضوء، إلا أن ذلك يحتاج إلى أناة أكبر. ما يهم الآن هو تحديد وطبيعة المرأة والجنس كموضوعين في تطوير البناء الروائي ومضمراته. لقد طرّحا بمفهومين متعارضين: مفهوم عادي، وآخر يسمو إلى مستوى الرمز، ووليد يجاوز في حياته التي مرت من أنساق فكرية عديدة وثرة الاستعمال الوضع للعلاقة الجسدية « رأيت أمامي جثة ضخمة، ذات فخذين أبيضين منفرجين عن شق أجرد كأنه شق بقرة (،،،) إن كانت هذه هي المرأة فلتحرم علي النساء (،،،) ». إن هذا الإقرار يحجم رؤية بعض الشخصيات للجنس كأداة إشباع للمرأة كتمثال بارد من المرمز، ويحفر في تضاريس الرواية مجرى رمزياً وأسطورياً للمرأة والجنس معاً حيث يصبح الاثنان معاً دلالة للتوحد بالآخر، بالأرض، بالتاريخ. فوصال (=شهد) التي قالت: « خذوني معكم، علموني ضرب النار » تحدد نفسها كرمز كشف طهراني يجاوز حدود العادي، ومن وجهة نظر وليد تكون دلالة مؤسطرة، دلالة الفناء الكلّي، بغية الوصول إلى خصب روحي، فجنون أم مروان والتباس الأسماء وقت استشهاد يوحى بالكثير، ومن جملة ما يوحى به.. الاستمرار في البحث عن الإنسان، عن التوازن.. ويتخلق هذا الإنسان من وحل الأرض مثلما تتخلق اللؤلؤة في الصدفة.

مراكش (المغرب)

حكاية بسيطة

إدريس الصغير

مهدة إلى روح أخي يحيى الطاهر عبد الله

حين تغرب الشمس أكون واقفاً في مواجهتها مستنداً إلى الحاجز القصبي، وتكون هي على بعد مترين مني. هكذا في مقابلي، تتشح بالسواد. وتكون الشمس تماماً نصف قرص كبير أحمر يغوص في الرمل الأصفر البارد. أكون واقفاً، أستند برفقي تماماً على الحاجز القصبي الممشى، وتكون شاخصة إلي تماماً بالعينين الدامعتين. وتكون السيارة تماماً بين شفتي. تنفر خصلة شعر وتنكسر على الحد المتورد المبتل فيبعثرها النسيم على صفحة الوجه البريء.

أقول: أي الطرق تؤدي الآن تماماً إلى القاهرة.

لكنها لا تحار جواباً، فلا استند بعد على الحاجز القصبي، وأدوس عقب السيارة مجذائي الكاوتشوك. حين ركبت النيل خلفت ورأى جباه سكان الكرنك السمراء الصلبة المتجمدة، والسواعد الدارعة، وبسمة في الحلق حيري، وموالاً يعمر الأذن عند الأصيل. وما كان إلا أن يمت فركبت النيل، كل زادي قلب كبير وأمنية خضراء وأنف نافر.

وقلت: أي الطرق تؤدي الآن تماماً إلى القاهرة.

وقلت، ها أنذا أسير مخلصاً إلى مصري. هل تكونين أنت قدرتي؟ حتماً أنت وحدك دون غيرك. وها أنت ترين أني أسير إليها يلهفة عاشق لا يشبه كل العاشقين. وما أنت ترين أن كل القطارات، كل المراكب، كل الحافلات تسير. فسرت لا كما سار السائرون، وقلت، أذكرني هذا الفتى الأسمر النحيف ذا العينين اللامعتين، هل تعلمين أني كنت أحزن في ليالي الشتاء الباردة لحد البكاء، فأذكر الكرنك وليالي السمر وموال عشق وحكايا الجدات. وما كان إلا دمي أنزفه في الطرقات المسفلتة والحدائق العامة ومباني الوزارات. وما كان إلا دمي يتبخر في محرك سيارة فارغة مستوردة تمرق بجنون في ليلة شبق ولحم راقصة مغناج تتلوى متأوهة على سطح مرمد. ثم ما كان إلا دمي، اشربه

خمرة رديئة في حانة مظلمة باردة.
حسناً. لنلعب هذه اللعبة.

تبدأ اللعبة حين تضيق الرغبة تصغر تصغر حتى تصبح في حجم اتساع سم خياط. من يدخل فيلاً في سم خياط؟ من هنا إذن تبدأ اللعبة، حين تضيق الرغبة فتتصغر في طبق فول مدس وطعمية وكوب ماء مرتب.

حبيبي.
هل أهمس في أذنك بكلام مكرور مبتذل «نسكن عش عصفور ونطعم حبات فول» ثم ها أنا الآن تماماً ابداً ممارسة اللعبة، أحل قلبي الكبير وامنيقي الخضراء وأنفي النافر. اطوف فيهتريء حذاء الكاوتشوك، فأحدي وإحدى وإحدى إلى أن ارتقي بكامل ثيابي في مياه النيل فأرتوي ماء زلالاً. هل تعلمين أن النيل هبة الله إلى مصر؟

ثم أخذوني يوماً من يدي. سجلوا اسمي في دفاتر ضخمة معبرة. صوروني في الأوضاع الثلاثة. تعرفوا على فصيلة دمي ولون عيني وخلايا إيهامي. ثم قالوا: ستمر علينا مرة كل شهر فنصرف لك راتباً. هل ترين أي الآن بالضبط تماماً ألعب اللعبة؟

في أصيل ذلك اليوم الحار، كنت كذلك استند إلى الحاجز القصبي. لم أكن أملك سوى قلبي الكبير وسيجارة تبغ أسود وموال عشق. ولم أكن أملك سوى الذكرى.
حتماً أنت الآن تذكرين. كان الصباح وكانت أشعة الشمس الأولى الذهبية الدافئة وطائر سنونو يرفرف بجناحيه فوق رأسينا. كنت احتضنك والجنتين في بطنك يتضور جوعاً.

وهل ترين أننا الآن بالضبط تماماً نلعب اللعبة؟

حين كان يقف تماماً في مواجهتها بكرشه السمينة يضحك ملء شذقيه ويلوك غليوفاً مستورداً، يتجشأ رائحة الديكور المحمرة والسمن البلدي. أنت الآن ترين تماماً أنهم يصادرون منا عش العصفور وحبات الفول. ها أنذا الآن أذكر ونحن على الطوار نفترش الاسفلت البارد ونلتحف سماء الله الواسعة. ثم هوذا أراه تماماً يقف في مواجهتنا يضحك في تشف. وعند الغروب كنت أقف على ضفة النيل اشرب النسيم ومواويل الصيادين. وتمنيت في هذه اللحظة بالذات أن اصعد برج القاهرة فأأمل المدينة من عل. رغبة بسيطة بريئة، تبدو لك المنازل والبنائيات في حجم حبة فول، بينما تمتد رحابة السماء في اتساع لامتناه.

أشعلت سيجارة، وأرسلت خطوي على الطوار متمهلاً أسير بمحاذاة الواجهات الزجاجية. تحت وسط الزحام واللغط وزعيق أبواق السيارات وأضواء النيون ونافورات الماء. كان كل زادي قلب كبير وأمنية خضراء وأنف نافر.

المغرب

الموت في التفكير الفيزي

بقلم هالك شرون
ترجمة كامل يوسف حسين

شأن عيد سمردي البهجة لأطفال السماء وقاطني المعمورة، تدفقت الحياة مثلما الربيع عبر القرون... حتى دنت فكرة، رؤيا حافلة بالربيع من الرفقة المرحية وأفعمت القلوب برهبة وحشية.. كان «الموت» هو الذي اخترم صخب وعردة البهجة بالخوف والألم والدموع. نوقاليس: أغنية لليل

هدية الانعتاق من الموت، هذا الرسول الذي إما أنه شوّه الرسالة نتيجة للنسيان أو للحقد أو لم يصل في الوقت المناسب^(٢) ومن الأمور الهامة أن نلاحظ - على نحو ما أشار رادين - أنه ليس بوسعنا أن نعثر في أي مكان بين صفوف البدائيين على فكرة أن الإنسان نفسه مسؤول عن الموت (على نحو ما هو عليه في العهد القديم). وإنما الايضاح الذي يصادفنا غالباً يتمثل في القول بأن الآلهة قد بعثت بالموت لأنهم قد استشعروا الغيرة من الإنسان الذي طردهم من الأرض^(٣).

ومن الأساطير النموذجية التي توضح أصل الموت اسطورة ناما هوتنتوس التي جاء فيها أن القمر أرسل القملة يوماً لتعد الإنسان بالخلود، وكانت الرسالة تقول: «كما أموت وفي مماتي أحياء كذلك أنت ستموت وفي مماتك تحيا» وصادف الأرنب البري القملة في طريقها ووعد بنقل الرسالة، غير أنه نسيها وأبلغ البديل الخاطئ لها: «كما أتي أموت وفي مماتي أفنى... إلخ» فضرب القمر غاضباً الأرنب البري على شفته التي ظلت مشقوقة منذ ذلك الحين^(٤).

وعلى الرغم من أن أية مقارنة بين الإنسان البدائي والطفل هي موضع مناقشة في معظم الحالات، فإن منشأ معرفة الطفل بالموت قد يقدم بعض المؤشرات فيما يتعلق بالدرب المحتمل الذي طرقه إكتشاف الموت خلال طفولة البشرية.

ويقدم لنا جيزيل صورة مفصلة لنشأة فكرة الموت في الطفولة^(٥) فالطفل في الخامسة من عمره يظل «غير قادر على تصور عدم كونه على قيد الحياة أو أن أحداً قد عاش قبله» وهناك في بعض الحالات إدراك للطابع النهائي للموت، لكن الطفل «قد يظن الأمر قابلاً لأن يعكس» أي أن بمقدور الموتى

حيثما نتجه تتبعاً لتاريخ إكتشاف الموت إلى المخزون الوفير من المعلومات الذي راكمه دارسو الانثروبولوجيا حول فكرة الموت والمواقف المتخذة حيالها في الثقافات البدائية، فإننا لا نجد في أقدم مراحل التطور الإنساني إنكاراً لنهائية الموت فحسب وإنما لخصميته كذلك.

كتب ليفي بريل يقول:

«يقتضى الموت لدى كافة الأجناس غير المتحضرة في كل مكان إيضاحاً من خلال أسباب أخرى غير الأسباب الطبيعية، وغالباً ما لوحظ أنه حينما يرى أبناء هذه الأجناس رجلاً يموت فإن ذلك يبدو لهم كما لو كانت تلك هي المرة الأولى التي يحدث فيها شيء من هذا القبيل وأنهم لم يسبق لهم أن شاهدوا مثل تلك الواقعة. إن الأوروبي يقول لنفسه: «أمن المحتمل أن هؤلاء الناس لا يعرفون أن الجميع سيقضون نجبتهم إن آجلاً أو عاجلاً؟» لكن الإنسان البدائي لم ينظر إلى الأمر على الإطلاق في هذا الضوء، فمن منظوره، لا ترتبط الأسباب التي تجلب الموت على نحو حتمي للإنسان في عدد معين من هؤلاء الأعوام (محدد بشكل واضح) - أسباب من نوعية تداعي أعضاء الجسد، التحلل من خلال الشيخوخة، تضائل الطاقة الوظيفية - لا ترتبط هذه الأسباب بالضرورة بالموت، ألا يرى شيخاً مقعداً لا تزال الحياة تدب فيه؟ من ثم فإذا ظهر الموت عارضاً في لحظة معينة فلا بد أن ذلك يرجع إلى أن قوة خفية قد تدخلت، أضف إلى ذلك أن الضعف الناتج من الشيخوخة ذاته - شأن أي مرض آخر - لا يرجع إلى ما نسميه بالأسباب الطبيعية، بل إنه بدوره لا بد من إيضاحه من خلال وساطة قوة خفية، وباختصار فإنه إذا كان الإنسان البدائي لا يبدي اهتماماً بسبب الموت فإن ذلك يرجع إلى أنه «يعرف» بالفعل كيف يحل الموت وحيث أنه يعلم «لماذا يقع الموت» فإن «كيفية» حدوثه تكتسب أهمية محدودة للغاية، هنا نجد أمامنا ضرباً من التفكير المسبق لا سيطرة للتجربة عليه^(٦).

الموت إذن بالنسبة للإنسان البدائي هو نتاج عمل عدو أو تأثير الشرير سواء في شكل إنساني أو روحاني: فالمرء قد يقتل أو قد يجعل السحر داءً عضالاً يحل به، لكنه ما من أحد يلقي حنثه من جراء هذه الأعمال العدائية.

وتؤيد الأساطير المختلفة حول أصل الموت والموجودة بين الأعراق البدائية الرأي القائل بأنه خلال فترة ما قبل التاريخ الطويلة للعرق لم يكن الموت يعد لازمة ضرورية للوضع الإنساني^(٧) وكان من المعتقد أن الإنسان قد ولد خالداً، وقد حل الموت بالعالم بسبب خطأ ارتكبه الرسول الذي كان يحمل

العودة للحياة. ويتسم الموقف تجاه الموت بأسره بالتجرد من الانفعال وتقبل الواقع، وفي حالة الطفل في السادسة من العمر فإن هناك « بداية لاستجابة انفعالية إزاء فكرة الموت » وقد يراود الطفل القلق حول أن الأم قد تموت وتتركه، إنه يربط القتل بالموت وربما في بعض الأحيان يربط الموت بالمرض والشيخوخة، لكن فكرة الموت باعتباره نتيجة للعدوان والقتل تحظى بالسيادة والهيمنة غير أنه يظل على عدم تصديقه بأنه هو نفسه سيموت، وفي سن السابعة يشرع الطفل في التشكك في هذا وإن كان ذلك في صورة إحتال مجرد منفي عادة، وتحدث الخطوة الحاسمة تجاه إدراك أن الجميع سيموتون وليس فحسب أولئك الذين يموتون حيناً يقتلون أو يحل المرض أو الشيخوخة بهم وذلك فيما بين الثامنة والتاسعة من العمر. وكقاعدة عامة فإن هذه المعلومة حول حتمية الموت يفضي بها الكبار للصغار^(٧).

ولكن كيف وصلت البشرية إلى الاستنتاج القائل بأن الموت أمر حتمي؟ إن القول بأن الإنسان يعرف ذلك من خلال التجربة إنما يضيف الغموض حقيقة أنه لا بد من الوصول إلى مرحلة معينة من التطور النفسي والعقلي قبل أن يتعلم الإنسان من التجربة، فالإنسان البدائي اتّيح له بالفعل فرص أكبر لمراقبة الناس وهم يموتون أكثر مما يتاح للإنسان المتحضر في كل الظروف العادية، وحيث أن الإنسان البدائي كان عاجزاً على نحو جلي عن أن يستخلص من هذه الملاحظات الاستنتاج الواضح فإن الإنسان استطاع أن يكشف حتمية الموت حيناً تجاوز العقلية البدائية، أي حيناً كف عن أن يكون بدائياً. وفي غمار عملية النمو تلك فإن أكثر الخطى أهمية هي الاتجاه إلى الفردية، فطالما كان الإنسان البدائي جزءاً من القبيلة - من الجماعة - فإن أهم سماته تمثلت في المكانة التي يحتلها فيها، وكما يشير لاندسبيرج: « إن الوعي بالموت يضي جنباً إلى جنب مع الاتجاه الإنساني إلى الفردية مع إقرار الكيانات الفردية المتفردة » وإذا « ما حقق الفرد محتوى يقتصر عليه وحده... فلا بد أن يتجاوز قيود القبيلة وتجدها وإعادة التوالد بداخلها »^(٨).

كان الشرط الآخر هو نشأة التفكير المنطقي الذي سمح للإنسان بأن يستمد من الأحداث العديدة القابلة للملاحظة قاعدة، قانوناً قوامه أن « البشر جميعاً فانون » فإذا ما تحققت هذه الشروط فإن الإنسان الفرد يعرف من خلال التجربة بأنه هو أيضاً عليه أن يلتقى حتفه، وقد كتب فولتير على سبيل المثال يقول بأنه إذا ربي طفل وحيداً ثم نقل إلى جزيرة مهجورة فإن شكه في ضرورة الموت لن يتجاوز شك نبات أو قطة.

وقد تصدى مفكران معاصران لتحدي هذه الرؤية، وسنقوم الآن بتمحيص نظريتيهما باختصار، الأولى نظرية شيلر وتذهب إلى القول بأن الإنسان يعرف على نحو حدسي أنه بتعين عليه أن يموت، والنظرية الثانية يقول بها لاندسبيرج وتذهب إلى أن المعرفة بالموت تنتهى إلى الإنسان من خلال تجربة خاصة

للموت.

ويشدد شيللر على أن الإنسان سيعرف بأن الموت سيطلاله إذا كان وحيداً في العالم ولم يسبق له قط أن شاهد كائنات حية تعاني التغيرات التي تفضي إلى التحول للجثة، فمن منظوره أن « الموت أمر مسبق بالنسبة لأي تجربة استقرائية تعتمد الملاحظة للمضامين المتغيرة لكافة العمليات الحياتية الحقيقية حيث أن الموت ليس « احتضاراً عرضياً بدرجة أو بأخرى يدركه هذا الفرد أو ذاك وإنما هو جزء لا يتجزأ من الحياة.

يقول شيللر إن لهيكل كل مرحلة محددة من عملية الحياة المستمرة والوعي الداخلي بها ثلاثة أبعاد: الحاضر المعاش بشكل مباشر والماضي والمستقبل، وفيما نواصل حياتنا فإن بعد الماضي ينمو وفي الوقت نفسه يتناقص بعد المستقبل، ومع كل جزئية من الحياة تعاش وتطرح على نحو ما تم معاشتها في تأثيرها الماورائي المباشر فإن مجال الحياة التي لا تزال تنتظر أن تعاش يضيق بصورة ملحوظة ».

وفي غمار هذه التجربة للاستهلاك الدائب للحياة من خلال الحياة المعاشة التي يدعوها شيللر « التجربة الداخلية لقصدية الموت » فإنه يرى الظاهرة الأساسية للشيخوخة التي لا توجد بالنسبة لعالم الأشياء الميتة، ويذهب إلى القول بأنه حتى إذا وجد شخص اقتراضى لا يعرف تاريخ ميلاده أو عمره ولم يسبق له أن مرض أو أدركه الكلل ولم يملك ناصية مقياس لعمره، فإن هذا الشخص سيظل على وعي بعمره، « إن الموت ليس مجرد أحد المكونات التجريبية لتجربتنا وإنما هو ينتمي إلى جوهر معاشة كافة الحيوانات الأخرى وحياتنا كذلك، وعلى هذا النحو فإن حياتنا تضي نحو الموت... إنه ليس إطاراً بُتت بعض الصدفة حول صورة عمليات فيزيائية ونفسية عديدة وإنما هو إطار ينتمي إلى الصورة ذاتها ».

وبجانب لاندسبيرج الصواب حين يعلن أن شيللر بقدّم فحسب تحليلاً لتجربة الشيخوخة^(٩) ذلك أن شيللر يحرص على أن يضيف قوله: « إن هذه النهاية قاتلة بالفعل أماناً حتى وإن كانت على نحو مستقل عن الشيخوخة، حتى وإن كان موعدها ليس ماثلاً أماناً » إن الموت ليس جداراً نرتطم به في الظلام، ليس سحاً للحياة على يد قوى خارجية معادية، ومن الجلي أنه قد يقع عبر تأثير تلك القوى، لكنه متضمن في عملية الحياة ذاتها، إن ملاقة الموت هي على نحو ما ودائماً عمل يقوم به الكائن الحي ذاته.

واختصاراً فإن هناك، فيما يقول شيللر يقينا حدساً بالموت وإن كان مختلفاً تام الاختلاف عن هاجس الموت الذي نجده عند أولئك الذين يعانون من أمراض معينة. هذا اليقين لا علاقة له بالمواقف المختلفة من الموت سواء كان مرهوباً أو مرغوباً، ذلك أن هذا اليقين الحدسي يكمن غائراً بما يفوق أي انفعال، والموقف من الموت هو أمر ثانوي متعلق بتاريخ حياة فرد بعينه لا بالحياة ذاتها، « بقدر ما يتعين علينا أن نعزو لكل حياة شكلاً من أشكال الوعي ينبغي علينا أن نعزو لها أيضاً ضرباً من

اليقين الحدسي بالموت».

هنا يثور سؤال هام: إذا كان هناك مثل هذا اليقين الحدسي بالموت فكيف يمكن أن نجد بدلاً من ذلك عدم اعتقاد في موت المرء بين المتحضرين، وكيف يمكن أن نفكر أن الإنسان البدائي يتشبث بمثل هذا الإصرار بفكرة أن الموت هو أمر عرضي؟ إن شيللر يعزو هذا الغياب لليقين إلى قمع الإنسان المعتاد والقوي لفكرة الموت.

غير أن لاندسيرج لا يقنعه إيضاح شيللر (وذلك على الرغم من أنه يسيء تفسيره على نحو ما رأينا) إنه يعتقد أنه لكي يثبت حقيقة حتمية الموت وترسب جذورها فإن المطلوب هو تجربة خاصة للموت. إن هذا وحده يمكن أن يفرز اليقين القاهر بفنائنا. وفيما يقول لاندسيرج فإن هناك العديد من الأشكال لهذه التجربة وهي تضم أنواعاً معينة من حالات الإغناء أو السبات العميق أو المعيشة الحية للموت في الحوادث الخطيرة وفي الحرب. ولكن أهم هذه الأشكال هو ما يسميه بموت الرفيق وبصفة خاصة موت كائن نحبه، يقول:

«إن الوعي بضرورة الموت يستيقظ فحسب من خلال المشاركة ومن خلال الحب الشخصي الذي تصطبغ به هذه التجربة تماماً. لقد خلقنا «ذاتاً مشتركة» مع الشخص الميت، ومن خلال تلك «الذات المشتركة»، عبر القوة المحددة لهذا الكيان الجديد والشخصي ثم اقتيادنا نحو الوعي الحيّ باضطرابنا للموت... إن توحدي مع ذلك الشخص يبدو كما لو كان قد إنفض، لكن هذا التوحد كان بدرجة ما ذاتي أنا، إنني استشعر الموت في قلب وجودي الخاص»^(١٠).

من خلال مثل هذه المشاركة فحسب في موت الصديق الأثير يقع إكتشاف حتمية الموت في أقدم الوثائق المعروفة لنا حول الموت، أي ملحمة جلجامش. فاكشاف أن جلجامش نفسه قدر له أن يلقي المصير الرهيب ذاته يمضي منسجماً مع الأسى لموت صديقه الحبيب أنكيدو: «أي نوم هذا الذي غلبك وتمكن منك؟ لقد طواك ظلام الليل فلا تسمعي، إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو، ملك الحزن والأسى وروحي، وها أنا أهي في القفار والبراري خشية من الموت»^(١١).

ولكن عودة إلى نظرية لاندسيرج تتساءل: هل موت شخص لصيق بنا هو وحده بالضرورة الذي يكشف لنا عن فنائنا؟ وكما قال الشاعر الإنجليزي جون دون في: «ابتهالات» «إن موت أي إنسان يجعلني أتساءل لأن رحاب الإنسانية يضمتي»، إن من الممكن بالطبع الذهاب إلى القول بأن «دون» كان شديد الحساسية على نحو مقيت إزاء الموت، وأياً ما كان الأمر فإن علينا كذلك أن نتفحص الحقيقة الغريبة والتي أصبحت رغم ذلك وطيدة الأركان والقائلة بأنه ليس هناك من يؤمن حقاً بأنه سيموت حتى وإن لم يكن هناك من يراوده الشك في حتمية الموت، وإنه موضع تساؤل ما إذا كانت معيشة الموت أو المواجهة المباشرة له ذاتها ستؤدي إلى وعي دائم بفنائنا، يبدو أنه حتى اليوم لا يزال يتعين على الجميع أن يكتشفوا حتمية الموت كل

لذاته بوسائل عديدة، سواء من خلال معيشة الموت وفق المعنى الذي حدده لاندسيرج- لهذا الاصطلاح إذ عبر إدراك أنه حيناً تدق الأجراس «فإنها تدق من أجلك أنت» أو كما يحدث غالباً من خلال إخطار المرء به وتقبله نقلاً عن ثقة.

وفيما يتعلق بالاكتشاف الأصلي من جانب الإنسان لحتمية الموت فإن المشكلة الواضحة هي تحديد الكيفية التي تم بها تحقيق المعرفة التي جرى فيها بعد تحريرها وتقبلها عن يقين. ومن المحتمل أن كلا النظريتين، أي نظرية شيللر ونظرية لاندسيرج، صحيحتان حيث أن الأفراد يختلفون فيما بينهم. وعلى أية حال فإن المعرفة بحتمية الموت قد غدت ملكية عامة للإنسانية على نحو بالغ التدرج، ومن ثم لا يتعين النظر إليها باعتبارها إكتشافاً بمعنى أنها حدث مفاجئ، وبالرغم من ذلك فقد أتى حين من الدهر غدت فيه الفكرة متسمة بالشمول، أما موعد حدوث ذلك فأمر ليس من الممكن تحديده بأي درجة من الدقة. غير أنه مما يثير الاهتمام أنه إذا ما استخدمنا ملحمة جلجامش كمعلم للطريق بل وإذا ما سمعنا ببضعة آلاف من الأعوام كهامش لاحتال أن القصة ذاتها تسبق السجل المدون، فإن إكتشاف حتمية الموت يبدو أمراً حديثاً نسبياً بالمقارنة بإجمالي وجود الإنسان على الأرض.

إن تعلم حتمية الموت لا يعدو أن يكون المرحلة الأولى من إكتشاف الإنسان للموت، وعلى الرغم من أننا نجد بالفعل في ملحمة جلجامش معظم الموضوعات الخاصة بتأمل الموت ورهبته والشعور بعيشة الحياة ومشكلة كيفية الحياة في ضوء الحقيقة المريرة القائلة بأن هذا التحول المتطرف من الحياة إلى الموت أمر «حتمي»، إن مواجهة جلجامش للموت ليست كاملة. إن ما حاق به الدمار هو فحسب الاعتقاد في الخلود على الأرض والإيمان بمقارنة الموت، لكن احتمال كون الموت «عدماً» كلياً لا يزال أمراً موضع تشكك فحسب. وفي إطار التأملات البابلية والآشورية «لم ينظر إلى الموت باعتباره النهاية المطلقة للحياة أو على أنه يؤدي إلى العدم الكامل للحيوية الواعية، وإنما على الأحرى إنفصال الجسد والروح وتحلل الأول وانتقال الثاني من نط للحياة أو للوجود إلى نط آخر، إن الروح تهبط إلى العالم السفلي وتهيم هناك عبر الأبد وهناك عديد من الأدلة على هذه النقطة»^(١٢).

هكذا فإنه على الرغم من أن إكتشاف حتمية الموت يؤدي إلى صدمة عميقة وأن الإنسان لم يقبل دون نزاع احتمال انفصاله عن الأرض بكل بهائها أو الفقدان الحتمي لأحبائه، كان هناك عزاء تمثل في الإيمان بالبعث أو بالخلود. من ثم فإنه قبل أن يتمكن الإنسان من إكتشاف الموت على إطلاقه أي قبل أن يستطيع إدراك أنه قد يكون كذلك عدماً شاملاً فإن هذا الجانب الباعث على العزاء من الرؤية البدائية للموت تعين أن يتداعى.

إن الإنسان البدائي لا يعتقد أن أحداً يموت بصورة كلية، فالموت بالنسبة له لا يعنى بأي حال من الأحوال التوقف الخالص

أنفس، ويظن أبناء الفيتوتا إلى مناطق الأمازون أن للبشر وللحيوانات أنفساً هم نسخ مطابقة تماماً للأجساد وإن كانت غير مادية^(١٧).

ذلك هو السبب في أن تفسير الإيمان بالخلود باعتباره تفكيراً وغائبياً وكنجاً للخوف من العدم في تضاعف الموت يتطلب التعديل، وقد يكون صحيحاً للإنسان المتحضر لكنه ليس كذلك بالنسبة للإنسان البدائي، فلنكي يرغب المرء في الخلود ينبغي أن يتشكك في واقعيته على الأقل. والإنسان البدائي لا يراوده مثل هذا الشك^(١٨) إنه قد يخشى الموت بالطبع لكنه ليس تماماً عدماً شاملاً ذلك الذي يخشاه.

كيف ولماذا شرع الاعتقاد بعدم قابلية الشخصية الإنسانية الجوهرية للفناء في التراجع؟ ومتى بدأ هذا التطور؟ إن «كتاب الموتى» المصري الذي يعود تاريخه إلى حوالي ٣٥٠٠ ق. م. يتناول رحلة الروح الإنسانية في دار الخلود باعتبارها يقيناً حقيقياً وباعثاً على البهجة على الأقل شأن الوجود الأرضي^(١٩).

ونحن بالطبع لا نعرف ما إذا كان الإيمان بخلود الروح على النحو الذي ورد في كتاب الموتى هو بالفعل دفاع في مواجهة وجهة النظر التي تتناول الموت باعتباره عدماً كلياً، أو إذا كان ذلك تعبيراً عن القناعة (البدائية) بعدم قابلية الإنسان للفناء، من ثم فإنه من المستحيل تحديد اللحظة بل وحتى المرحلة في إطار التطور العقلي التي بدأ البقاء يغدو عندها موضعاً للتشكك.

أيما كان الأمر فإننا نجد فجأة وحوالي عام ١٢٠٠ ق. م. موقفاً مختلفاً تماماً من الموت ونزعة للتشكك فيما يتعلق بالعالم الآخر، فالحياة الأخرى لم «تطرح فحسب باعتبارها إيماناً من هذه الحياة ومكافأة على الصبر الجميل فيها» وإنما يبدو أن الحياة المستقبلية ذاتها أصبحت موضعاً للشك، «فقد سقط ظل أبدية تحفها الشكوك على بهاء مصر المشرق»^(٢٠).

يمكن بالطبع وبصفة عامة التفكير في أن الموت قد نظر إليه باعتباره دماراً كلياً حتى قبل أن يتم إدراك حتميته، وأنه بعد أن جرى التشكك في الطابع النهائي للموت فحسب أصبح الإنسان واعياً بحتمية موته الخاص^(٢١) ومن المحتمل كذلك أن اكتشاف حتمية الموت مضى جنباً إلى جنب مع مفهوم الموت باعتباره دماراً كلياً، غير أن البراهين التي رأيناها الآن تستبعد هذا الاحتمال فيما يبدو وتجعل من المؤكد بصورة جلية أن النظر إلى الموت كعدم كلي يشكل مرحلة متأخرة في مواجهة الإنسان للموت، أضف إلى ذلك أن الحقيقة القائلة بأن جانباً كبيراً من البشر لا يزالون يعتقدون اعتقاداً جازماً في الحياة بعد الموت تؤكد هذا الافتراض، غير أنه إذا لم يكن بمقدورنا أن نقرر متى وقع اكتشاف الموت باعتباره عدماً كلياً ألا ترانا نستطيع على الأقل أن نتتبع ذلك التطور الذي أصبح الإنسان من خلاله واعياً بمثل هذا الاحتمال؟

إن دارين يشير إلى أن كل تفكير في إطار المجتمع البدائي «لم

والبسيط لكافة أشكال الوجود، إنه لا يكون مطلقاً أبداً»^(٢٢) فإلمت بجيا فيما ينتظر البعث.

وقد وجد سير جيمس فريزر أنه في معظم المجتمعات البدائية «يكتسب الخلود يقيناً لا يحلم الفرد بالتشكك فيه إلا بقدر ما يتشكك في واقعية وجوده»^(٢٣).

ويقول رادين:

«في تلك المجتمعات البدائية التي تملك سجلاً لها يتفهم كافة الأفراد بشكل محدد تماماً الفارق بين الشخص الحي والجملة، تماماً كما هو واضح بالمثل أنهم لا يعتقدون أن شخصية الإنسان بأسرها أي كل ما يميزه ككائن حيّ يختفي عند موته. إن جسده يظل في النهاية باقياً، ورغم أنه يتحلل، إلا أن بعض الأجزاء تبقى فيها يبدو للأبد، وهنا يمثل دليل مرئي على عدم قابليته للفناء ومعه عدم قابلية الإنسان للفناء...»

ويتعين تذكر أن الموت لا يُنظر إليه على الإطلاق باعتباره تدنياً بالفرد إلى العدم، إنه ببساطة تحول في طريقة اتصال فرد بآخر، إنه بالأساس انفصال - شأنه في هذا تماماً كالمرض - ولكن إذا كان المرض انفصلاً مؤقتاً فإن الموت انفصال دائم... هكذا فإننا يمكن أن نحس أن التغير الوحيد الذي لا بد أنه قد وقع بصورة فورية لدى حدوث الموت هو ادراك الإنسان الحي أن النمط المعتاد للاتصال بين الميت والحي قد تغير ولا شيء آخر»^(٢٤).

وكما في حالة الطفل في الخامسة من العمر حيث نجد فكرة قابلية الموت للانعكاس، كذلك فإنه بين أبناء قبائل أوجيوا في شرقي الولايات المتحدة وكندا إذا ما مات فرد:

«يعتقد أنه يبقى كائناً واعياً على نحو ما كان وهو على قيد الحياة، إن موته قد حال ببساطة دون الاتصال بالاحياء بطريقة يمكنهم إدراكها، وروحه التي لا تزال واعية بصورة كاملة وتملكها كافة الأشواق والرغبات الإنسانية ترحل إلى أرض الموتى إلى أن تصل إلى شجرة قطلب هائلة، فإذا ما تناول شيئاً من ثمارها فإن عودته عندئذ إلى أرض الأحياء والحياة ملء إهابه تصبح امرأ مستحيل للأبد، أما إذا أبقى أن يتناول شيئاً من ثمارها، فإن عودته ثانية تبقى احتمالاً قائماً، وبالنسبة للأحياء فإنه يظل متمتعاً بكافة الرغبات الإنسانية العادية...»^(٢٥).

إن معاصرنا البدائيين جميعاً يعتقدون أن الإنسان له نفس تواصل الحياة عقب موته في شكل شبح، وهكذا فإن أبناء تاسمانيا وساموا وقبائل الانبوس في شمال اليابان يؤمنون جميعاً بأن الإنسان له بديل روحي، له نفس تبقى بعد الموت، وهم يبرهنون على ذلك بالحقيقة القائلة بأن «الموتى يظهرون أنفسهم حقاً في بعض الأحيان في الأحلام» وسكان المناطق القطبية من الاسكيمو يعتقدون أن الإنسان له سمتان روحيتان. إسم ونفس، وعقب الموت يغادر الاسم الجملة ويلج جسد حبل ليولد من جديد في إهاب طفل، أما أبناء قبائل الهوبيس في أريزونا فيعتقدون أن كافة الأشياء بما في ذلك تلك الفاقدة للوعي والقدرة على الحركة لها أجساد أثرية، أو

أجيال أعضاء الجماعة، وربما كانت هناك مرحلة كان للرؤساء والابطال فيها وحدهم أرواح خالدة، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن الأعضاء الآخرين في القبيلة كانوا يعتبرون فانيين، لقد كانت أرواحهم فحسب تشكل خلوداً جماعياً، وبصورة تدريجية أحرز كل فرد روحاً خالداً، كما يشير كورنفورد: «إن التوسيع الديمقراطي لنطاق التمتع بالخلود لكافة البشر ربما ساعد في تحقيقه بصورة جزئية نشوء العائلة الأبوية باعتبارها وحدة البناء الاجتماعي الجديد.»^(٢٦)

وقد أشير إلى أصول أخرى للاعتقاد في وجود الروح الفردية الخالدة، ويرده البعض إلى الصور الحلمية أي التي في تضاعيف الأحلام، ويزعم آخرون أن صور الذاكرة حاسمة في هذا الشأن. فالإنسان عند هوميروس له «نفس أثرية» هي Thymos أي النفس الفانية وله كذلك ما يسميه بالنفس الخالدة Psyche، ويبدو أن الأولى ليست سوى شيء أكثر منها وظيفة وهي تفنى عند الموت أي حينما تغادر الأعضاء التي كانت تعتمد عليها، غير أن الثانية تلوذ بالفرار لدى الموت، وفي وقت يصل إلى القرن الخامس نراها لا تزال تصور - وبصفة خاصة كما يصورها جيوتو وفرا أنجيلكو باعتبارها أغودجاً مصغراً طبيعياً للشخص الذي فارق الحياة^(٢٧) وقد ربطت النفس الخالدة Psyche بالرأس واعتبرت المبدأ الحي الخالد ومنبع حيوية الإنسان^(٢٨).

يبدو إذن أنه من الممكن التمييز بين مرحلتين في غبار ظهور مفهوم قابلية الروح للفناء، فأولاً ذريت الروح الجماعية للجماعة إلى أرواح فردية ظلت هي ذاتها وغير قابلة للفناء، وثانياً طرح انهيار الثنائية الأصلية (أي النفس الفانية Thymos والنفس الخالدة Psyche) ذلك الانهيار الذي أدى إلى فكرة أكثر تعقيداً للنفس الخالدة والتي في إطارها تتداخل الفسآن وتموضعان في الجسد (في الرأس أو في الصدر) - طرح هذا الانهيار احتال أن النفس قد لا تبقى بعد الجسد الذي ارتبطت به بمنزل هذه الحميمة.

من الحتم أن نشوء المفهوم الخطي للزمن قد أسهم بالمثل في الاكتشاف الكلي للموت، وفي إدراك حميمته وكذلك في التشكك في أنه قد يكون عدماً كلياً، فكما يشير بليسنر يعيش الإنسان البدائي في «دوائر» في حاضره أبدي «و» العالم الذي يتم النظر إليه بصورة دائرية يعرف الموت تظاهرة عضوية فحسب، وحيث لا تتحطم السلسلة أو بصورة أكثر دقة حيث يحكم «قانون العودة» الماضي فإن أهمية الموت الفردي تظل محدودة بل وغارقة في الظلال، ومع تحول الوعي الأسطوري بالزمن من شكله الدائري إلى صورته الأخروية فحسب يظهر منظور «اللازميد» وكذلك الانقسام إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل.

إن كافة الأحداث لم يصف عليها طابع الفردية وعدم القابلية للتكرار إلا بعد أن حل الزمن الخطي محل الزمن الدائري، وقد أدى ارتباط الزمن الخطي بالاتجاه إلى الفردية الذي أشرق على الدنيا فجره من جانب أعضاء الجماعة البدائية إلى جعل الموت يبدو تهديداً حقيقياً.

يكن ذاتياً بصورة سائدة فحسب وإنما كان ذلك على نحو استحواذي «وأن القناعة بالقابلية للفناء كانت تضرب جذورها في ذلك التفكير^(٢٩) ويضي إلى القول بأن هذه العقلية الذاتية الطابع بصورة استحواذية قد تحولت إلى تفهم واقعي للإنسان وللكون من حوله كنتيجة للصراع بين النظريتين المختلفتين اللتين تدوران حول القابلية للفناء - تلك التي يتمسك بها رجل الحركة والأخرى التي يعتصم بها المفكر - الشاعر - الكاهن، وعلى الرغم من أن العالم كان بالنسبة لها كليها استمرارية ديناميكية وإنها معاً كانا يريان في هذه الاستمرارية قلاقل وانفطاعات متصارعة إلا أنها اختلفا في تفسير هذه الأمور «فبالنسبة لأحدهما لم تكن الاعاقة التي أحدثها الموت إنقطاعاً وإنما هي «تعتز» مؤقتة ومن ثم أمر لا يبعث على الرهبة، وبالنسبة للآخر كانت إنقطاعاً حقيقياً يحدث «رهبة حقيقية أو مصطنعة» وحيث أن تلك كانت رؤية الطبيب أو الكاهن فإنها أصبحت هي السائدة^(٣٠)!

غير أن تلك النظرية وهي ليست نظرية مقنعة للغاية (حقاً لماذا ينظر الكاهن إلى الموت باعتباره انقطاعاً حقيقياً؟) ستفسر في أفضل الحالات نشوء التكهّن فيما يتعلق بتجليات البعث^(٣١) (أي) ما إذا كان المرء سيعود بعد الموت إلى الأرض أو أنه سيندرج في عالم ما وراء الطبيعة وما الذي يتعين على المرء القيام به ليولد من جديد) لكنها لن تفسر نشأة البقاء بعد الموت.

من المؤكد أن الاعتقاد في البعث قد تعرض لتعديل حاد قبل أن يكون ممكناً نشوء هذا الشك. يقول كورنفورد:

«إن جوهر هذا الاعتقاد هو أن الحياة الواحدة للجماعة أو القبيلة تمتد على نحو دائم عبر الموتى وكذلك عبر الأحياء من أبنائها. إن الموتى يبقون جزءاً من الجماعة بالمعنى ذاته الذي يبقى به الأحياء جزءاً منها، وهذه الحياة التي تتجدد بصورة دائبة تولد من جديد من رحم الحالة المسماة «بالموت» والتي تمضي إليها من جديد عند النهاية الأخرى للقوس.»

هناك روح متجانسة واحدة للقبيلة، هي «روحها الحارسة»، ولقد «وجدنا في الملك والبطل أشكالاً انتقالية تصنع جسراً بين الروح الحارسة للجماعة والروح الفردية، وربما كان زعيم القبيلة هو الفرد الأول، وقد خولت له السلطة الجماعية التي من الحتم أن تترج بإرادته الفردية... ومن خلال انحراف غريب أقامت الأنوية صرحها من خلال امتصاص القوة المستمدة من موضوع طفيلاتها «وينمو الاحساس بالفردية من خلال السقوط الشره على السلطة الجماعية»^(٣٢).

غير أن الملك بما أن الآخرين لا يزالون ينظرون إليه بحسبان مستودعاً للسلطة الاجتماعية، هذه السلطة التي وجدت قبله وستنتقل إلى خلفه، فإن روحه لا تبدأ ولا تنتهي ببداية وانتهاء عمره، إنها روح خالدة، ويرجع ذلك إلى أنها بشكل ما تظل روح الفرد الأسمى للجماعة، الروح التي تتجاوز حياتها كافة

وربما تناهي إدراك احتمال أن الموت قد يكون عدماً كلياً بصورة تدريجية للغاية، فبالنسبة للكثيرين من البدائيين يشكل الهيكل العظمي دليلاً حاسماً على الموت لا يلحق الدمار بالمرء كلية، ونحن لا نعلم متى ولا بأية كيفية ضرب الارتباط بين الموت والتحلل جذوره، وربما كان هذا الارتباط عاملاً حاسماً في الوصول إلى مفهوم الموت باعتباره دماراً كلياً.

وربما جاءت الإشارة الأولى إلى أن الموت قد يكون عدماً كلياً من المشهد غير المؤلف لموت الإنسان، فالتغير هنا من الحدة في طابعه غير المتوقع والجارف بحيث أنه لا يمكن إلا أن ينقل لنا فكرة النهاية الحقيقية التي لا رجعة فيها، وبالرغم من ذلك فإن هناك النفس، الروح التي تواصل الوجود.

من هنا فإن الكيفية التي تم بها معايشة اعتاد حياة المرء النفسية على حياة جسده هي أمر له أهمية حاسمة فيما يبدو، فطالما أننا نعاش استقلال كيانتنا الروحي الذي إما أن يوجه الجسد أو يهيمن عليه أو يستقل عنه، بل وطالما أننا نشعر بأن لنا روحاً فإن استمرار تلك الروح بعد الموت العضوي سيظهر باعتباره أمراً محققاً.

غير أنه إذا ما سادت التجربة التي ننظر في إطارها إلى كيانتنا ومادتنا الجسدية باعتبارها أمراً واحداً وإذا ما كنا «نشعر» بأن حياتنا الجسدية هي الحياة الوحيدة - والإنسان يميل أكثر فأكثر إلى القيام بذلك^(٢٩) - فإنه من الجلي أننا سنميل إلى الافتراض أو حتى إلى توقع أن شخصيتنا سيحقق بها الدمار تماماً مع أجسادنا، فلن يكون هناك ما يقف في وجه الانطباع الذي تنقله الجثة بأن الإنسان يلحقه العدم تماماً في غار الموت.

وبادراك أن الموت هو عدم كلي يتكامل اكتشاف الإنسان للموت، وتحت تأثير هذا الاكتشاف الكلي للموت فإن الشعور بعبث الحياة يتغلب على الإنسان بقوة لا مثيل لها، فإذا كان الإنسان سيفنى عبر الأبد كله، وإذا لم يكن ثمة أمل في حياة أخرى،

«فأي منفعة لمن يتعب مما يتعب به.. لان ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم، موت هذا كموت ذاك، والنهاية واحدة لكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل، يذهب كلاهما إلى مكان واحد، كان كلاهما من التراب وإلى التراب يعود كلاهما»^(٣٠).

إن مناخ اليأس والاحباط لم يسيطر فحسب على شعوب الحضارات في وادي النيل وبلاد ما بين النهرين وفلسطين وإنما كذلك على أولئك الذين قطنوا المدن اليونانية في آسيا الصغرى: «تأثر الأيونيون على نحو ما يمكننا أن ندرك من أدهم عمق الطابع الزائل للأشياء، فوجد منير موس الكولوفوني وقد شمله الحزن الذي يثيره مقدم الشيخوخة وفي تاريخ لاحق يمس ساميونيد وهو يبكي سقوط أجيال البشر مثلاً وريقات الشجر وترأ سبق أن لمسه هو ميروس بالفعل»^(٣١).

مع الاحتمال المطلق على تخوم اليقين بأن الموت هو عدم كلي تتعرض له الشخصية الإنسانية، تصبح مشكلات الموت، أي رهبة التعرض له والإحساس بعبثية الحياة وهي المشكلات التي

ظهرت بالفعل مع إدراك حتمية الموت، أكثر إلحاحاً وحدة. وعلى الرغم من أن اليقين القاطع للإنسان البدائي باستحالة الدمار الكلي قد تدت إلى مجرد أمل في الخلود، فإن طبيعة الموت تظل هي القضية المحورية. وتاريخ مشكلة الموت في الفكر الفلسفي هو في أحد جوانبه قصة محاولات التيقن من أن الموت - كما يود الإنسان أن يعتقد وكما تؤكد الأسطورة والمبدأ الديني - ليس نهاية مطلقة وأن البقاء بعد الموت ليس وهماً.

لكن تاريخ هذه المشكلة كذلك هو قصة النزعة المتزايدة للتشكك في هذه التأكيدات والمعتقدات، فالمشكلة تنتقل بشكل متفاقم من مشكلة إظهار لواقعية الموت إلى كونها مشكلة التصالح العاطفي والفكري حقيقة أنه مع التردد الأخير لنبضنا ينتهي كل شيء. إن الجانبين الرئيسيين لهذه المشكلة هما السيطرة على رهبة الموت وتخمين أو تفنيد الاستنتاج الذي يبدو الأ مجال لتجنبه، والقائل بأن رحلتنا القصيرة تحت الشمس هي فكاهة مجردة من المعنى ومهزلة مأساوية قوامها العبث. إن مسألة معنى الوجود الإنساني في كلية الكون، هذه المسألة الأساسية في الفلسفة تكتسب أهميتها الحقة والعملية من اكتشاف الإنسان الكلي للموت.

الهوامش

- (١) لبمي بريل - العقلية البدائية - لندن - ألين - ١٩٢٣ - ص ٣٧ - ٣٨.
- (٢) حيث توجد هذه الأساطير يعترف بالموت عادة باعتباره أمراً حسيماً غير أن ذلك لا يبدو شرطاً ضرورياً حيث أن الموت قد يعتبر بالرغم من ذلك أمراً عرساً، ويبني أن يدور الايضاح حوله كونه ممكناً على الإطلاق وإن لم يكن حتمياً.
- (٣) راجع سير جيمس فريزر: «العولكلور في العهد المدم» - نيويورك - تودور - ١٩٢٣ - ص ٢١.
- (٤) بول راديس - الآلهة والبشر في العالم البدائي - روبريغ - راديس - بيرلاج - ١٩٥٣ - الطبعة الألمانية - المزيد من الطبعة الإنجليزية التي ترجمها مرحرسا فون فايس تحت عنوان «عالم الرجل البدائي» ص ٤١٧ - ٤١٨.
- (٥) مورديوك، ح - معاصرون البدائيون - نيويورك - ماكميلان - ١٩٣٤ - ص ٣٥١.
- (٦) جيريل، أ. وإيليج، ف - الطفل من الخامسة إلى العاشرة - نيويورك - هاربر - ١٩٤٦ - ص ٤٣٩ - ٤٤٩.
- (٧) لمزيد من التفاصيل راجع - بروميرج وتشايلدر - «مواقف إزاء الموت والاحتضار» - مجلة التحليل النفسي - العدد ٢٠ - ١٩٢٣ - راجع أيضاً سانبيا انشوتي - إكتشاف الطفل للموت - لندن - شاول - ١٩٤٠.
- (٨) بول لاندسبيرج - تجربة الموت - باريس - ديكلي - ١٩٣٣ - ص ١٨.
- (٩) يعول لاندسبيرج: «إن ما يصفه... هو محسب محرة الشيخوخة، والموت وفقاً لما يقوله يبدو محسب باعتباره الحد الأقصى التطرف الذي يمكن للمرء إستشرافه في عار تنع عملية الشيخوخة» م. س. د. ص ١٣.
- (١٠) لاندسبيرج - م. س. د. ص ٢٨ - ٢٩ - ٣١.
- (١١) ألكسندر هايدك - ملحمة جلياميش وما يماثلها في العهد القديم - مطبعة جامعة شيكاغو - شيكاغو - ١٩٤٦ - ص ٦٣ - من الواضح أن تحرة الموت في ملحمة جلياميش تتجاوز حتمية اكتشاف الموت، فهناك كذلك إشارة إلى طامع النهاية ويسم هذه التحرة بالشعور بالمداحلين رسماً بحسبة الموت وعمم الحياة، الأمر الذي للماء في وصف لاحق لدى العديس أوغسطين في أعقاب موت أفرد أصدفائه إليه (الاعرافات - الكتاب الرابع). ومن الأمور التي بدعو للاهتمام مقارنة رد فعل حلحامش بوصف فعلهم فوب للاسجانه العاده من حاب الرحل البدائي نماء موت

(٢٨) كان الاعراب الأوائل يعبرون السائل المحي (بالنجد سائل الحجاج الشوكي) والمثني شيئاً واحداً ومن ثم فإن الروح الحالدة لا تبدو محسب باعتبارها المبدأ الحي وإنما الحياة وقد انتقلت عبر السائل، لمزيد من التفاصيل راجع: ر. ب. أوبيانس - أصول الفكر الأوروبي فما يتعلق بالحدس، العمل، الروح، العالم والقدر - كامبردج - مطبعة الجامعة - ١٩٥١

(٢٩) راجع لاندسبرج م. س. د. ص ٥٧ - ٥٩ نصف صراحة لدى حديثه عن المسألة ذاتها هذه الحالة من حالات الوجود في المقام الأول حسد المرء: «إن السحن هو ذاته الملحق أيضاً».

(٣٠) سمر الحامض م. س. داود - ٢٢٩٠٣، ١٦، ٣ - ١٩، ٢٠.

(٣١) جون بيرب - فلسفة الاعراب الأوائل - نلاك - ١٩٣٠ - الطبعة الرابعة ص ٨.

رفه السرى خبث يكون الاندفاع الأول منفلاً في الحل في الحله والمرار لأن المسب قد عدا سبطاً بوسع أن يعمل راجع عناصر النفس المولكلورية - لانسرج -

١٩١٣ ص ٨١

(١٢) هايدلزم. س. د. غير أن الحياة في العالم الآخر تصور باعتبارها كئسة بصورة بالغة: «التراب طعامهم والحأ شراهم» بحيث أنها بالنسبة للعص نذب أسوأ من العدم التكمال، وبالرغم من ذلك فإن هناك استثناءات نسي على أساس عدد أنباء المرء أو طريقة موته «فأولئك الدس لهم أربعة أنباء على الأقل يحصلون على شراب من الماء البارد، وذلك الذي مات منته نطل بوسعه أن يقتعد أربكه ونشرب الماء المعى، ويتمتع أدراك أنه ليس هناك ناص من عدم الامان بحمصه الموت ووجود نظره للحياة الأخرى، فكون «عص» الناس ممنون خصمه لا سسل لنكرها وإن كانت لا تسمى بالنسبة للإنسان البدائي أن الشر جمعاً «أن ممنوناً، إن الاسطورة محدنا فحسب بما نبع لأولئك الدس ممنون أو نصلون

(١٣) يبدو أن ما نعر لامتالة الإنسان البدائي بالموت هو عدم الاعتقاد بأن الموت هو عدم نهائي وليس كما يقتقد دوركايم «لأن تدريسه على عدم المعالة في معدير مردته ولاعتياده تعريض حياته للخطر باستمرار فإنه نحتل عنها معدر كاف من السهولة» وحينما يقرر دوركايم أنه «ليس من الصحيح أن الحاحه إلى المقاء المرددي كانت محالج المشاعر على نحو شط في البداية» فإنه لا يبدو أنه يدرك أن السبب في ذلك بساطة هو أن الإنسان البدائي لم نعمد بأن الموت هو النهاية، فإذا لم يكن بوسعه إدراك ما يعنيه ذلك فكيف شعر بالحاحه إلى ااتاء المرددي». راجع: إميل دوركايم - الأشكال الأولية للحياة الدينية - فري برس - ١٩٥٤ ص ٢٦٧ راجع كذلك: رادين - الديانة البدائية - دوفر - ١٩٥٧ ص ٢٧٠.

(١٤) بير جيمس فريزر - الامان بالخلود - لندن - ماكميلان - ١٩١٣ ص ٤٦٨.

(١٥) بعلأ عن: بول رادين - الديانة البدائية - م. س. د. ص ٢٧١ - ٢٧٣.

(١٦) لمرجع نفسه ص ٢٨ - ٢٩.

(١٧) مودوك م. س. د. ص ١١، ٧٧، ١٨٣، ٩٥، ٣٤٦، ٤٩٦.

(١٨) كتب ارنتس كاسير يقول: «إن العقل وهو على مستوى الفكر، مستوى الميتافيزيق يتعمق عليه أن يسمى إلى أدلة لقاء الروح بعد الموت، ونسود العلاقة العكسية في بداية الثقافة الإنسانية، إن ما نتمتع إثباته هنا ليس بالخلود وإنما البقاء» راجع فلسفة الأشكال الرمزية - بيوهافن - مطبعة جامعة نيل - ١٩٥٥ - الجزء الثامن ص ٣٧.

(١٩) إن علينا أن نعيد النظر في «الانطباع بأن المصريين القدماء كانوا شعباً مريضاً نملكته فكرة الموت فأفنى زهرة حياته في كآبة ووفار في عمار الاستعداد لنهاية الحياة... ليس هناك ما يمكن أن يكون أمد من هذا عن الحقيقة، لقد قضوا وقتاً غير عادي وبذلوا طاقة غير مألوفة في معي الموت ومراوعته ولكن، الروح لم تكن روحاً كائبة متوجسة، بل الأمر على العكس من ذلك فقد كانت روح الفوز المقنعة بالأمل، روح التوق العارم للحياة وتأكيداً حاملاً بالنزق للحياة المقتله في مواجهة الطابع الهائي الكئيب للموت، راجع: أ. ويلسون - ثقافة مصر القديمة - شيكاغو - مطبعة جامعة شيكاغو - ١٩٥٦ ص ٧٨.

(٢٠) المرجع نفسه ص ٢٩٧.

(٢١) يبدو أن لاندسبرج كان يتبنى وجهة النظر تلك حينما قال بأن نشوء الوعي المرددي يسبقه تغيير فعلي في «مردية» الإنسان. «إن هذا الاتجاه إلى المردية لا يتألف بالأساس من امتلاك ناحه وعي أكثر تحديداً وأشد دقة بالمردية وإنما هو يكمن في المقام الأول في حقيقة أن الإنسان يكتسب خصوصية بالفعل، ويفترض الوعي المتعبر بصورة مسبقة في الكائن، وهكذا فلبس الوعي بالموت المرددي هو الذي يخدم بالأساس وإنما هو في المقام الأول التهديد ذاته بهذا الموت.... منذ هذه اللحظة فحسب (أي حينما تنفكك عرى الروابط مع القبلة) نككون عنصر قابل لأن يتهدد عبر العدم الحقيقي» م. س. د. ص ١٨ - ١٩.

(٢٢) رادين م. س. د. ص ٢٧١.

(٢٣) رادين - الآلهة والبشر في العالم البدائي ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢٤) إن الامان بشكل ما من أسكال الممت مائل بصورة شاملة في كافة الحضارات القائمة على الالتقاط وصيد الأسماك «راجح» رادين - الديانة البدائية ص ٢٧٠.

(٢٥) ف. م. كورنمورد - من الدين إلى الفلسفة - سوبورك، هاربر - ١٩٥٧ ص

١٩١ راجع أيضاً: لبني بريل م. س. د. ص ٣٥٦

(٢٦) كورنمورد م. س. د. ص ١٠٩.

(٢٧) راجع: اروين رود - الممس - نيويورك - مطبعة الإنسانية - ١٩٢٥ - المصل الأول.

- نمة المصور على الصفحة ١٢ -

لغتنا الفصحى هي لغة ثقافتنا الواحدة وإبداعنا المشترك. ولن نتحقق لنا ثقافة عصرية حقيقية إلا بهذه اللغة ومن خلال تفجير ما تنطوي عليه من طاقات إبداعية مع اعتبار التراث الشعبي المكتوب باللهاجات المحلية جزءاً لا يتجزأ من تراثنا القومي نعتز به ونستلهمه.

برامج التربية ووسائل الإعلام لها دور كبير في التعريف بالإبداع الشعري الجديد لذا نرى أن قيام أجهزة الاعلام والتربية بمضاعفة جهودها في هذا المجال يسهم في تعميق الصلة بين الابداع الشعري الجديد وبين المتلقي.

إن النتائج الإيجابية التي حققتها هذه الندوة بفضل جهود المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تشجعنا على التوصية بتكرار مثل هذا اللقاء وتغذية الحوار حول قضايا الشعر المعاصر بالوسائل التي تراها المنظمة مناسبة.

ثلاث قصائد حب بيان الصفدي

خریف - ١ -

مقعد في الخريف
حوله .. وعليه
ورق أصفر .. وغبار
وريح تصفر حول المكان
مقعد واجم في الحديقة!

أيأتي نهار

ويمسح ذاك الغبار،
ويسكن عشب الحقيقة؟
أيأتي ويكسو الشجر
ورقاً .. ويحيي ..
ويجلس ثانية عاشقان؟

خریف - ٢ -

في مساء شفيف
كان يكفيه أن تقفي،
ويكفيه أن تُظهري غنجاً،
وتشيجي قليلاً!

وإلا ..

لماذا الوقوف؟

لماذا ابتسمت؟

لأن الخريف ببغداد حلّو ..
وشارعه هادي ونظيف؟
ويوصي بأن تنمشي
وأن تتشهي ..

إذا ..

يا له من خريف!

٣ - السماوة (*)

لماذا السماوة أحلى

هي الآن؟

حتى أكاد أرى نخلها في عروقي،
وبتُ أكلّمها في المنام،
لأن ابنة قدّمت زهرة لي منها،
وصارت تصاحبني في الطريق،
وتعبت بي راضياً،
لكأن تراب السماوة

نخل السماوة

في غرفتي ..

وصديقي!

(*) مدينة في جنوب العراق

ازاء ركبته المفروسة في الرمل قذف ببقايا الأوراق التي
أصجره مضغها، فسالت البصقة خضراء اللون. ولحس شفتيه
الملحيتين قبل ان يهمس محذراً:
- هاني... انهم قادمون!

وعلى يساره لم ير من (هاني) سوى ساقه القصيرة الممتلئة وهي
تهتز. انه لا يكف عن عبثه ابداً، ولا شك ان جسده السمين
الفاطس وسط شجيرات الطرفاء يختص الآن بضحك مكتوم.
ومن الخلف جاء همس (حيدر) و (كامل) محذرين إياه. أسند
يده على فخذه واشرباً بعنقه مطوّفاً بنظره على امتداد رؤوس
الطرفاء المقببة. قد يكون واهماً فيما سمعه، وإلا فأين هم؟ وثبت
عينيه على اشجار الصفصاف والغرب الرخوة القائمة عند حافة
الدغل، وهي تتأرجح امام ريح عابرة. الا يحتمل أنهم يتقدمون
زاحفين؟ وفوجيء بالشجيرات تهتز بعنف لينبثق من وسطها
وجه (أحمد) الشاحب كأنه نبع من تحت أنفه بالضبط.. لحظتئذ
أدرك أنهم حقاً كانوا يزحفون.. لكن إدراكه ذاك جاء متأخراً،
فقد باغته (أحمد) بوخزة من فوهة بندقيته في الجانب الأيسر من
صدره، مخالفاً بذلك العهد الذي اتفقا عليه سراً بأن لا يصيب
أحدهما الآخر. لكنه غدر به وأصابه، فلم يجد بداً من ان يقفز
تاركاً بندقيته تنزلق من يده. ودار حول نفسه وهو يسمع وقع
خطى المهاجرين ينسحبون - بعدما أصابوا (هاني) أيضاً - نحو
مواضعهم في الجانب الآخر للنهر. ورأى السماء زرقاء تماماً لحظة
هوى على ظهره وسط النباتات الشائكة. وقبل ان يغمض عينيه
ويموت لمح (هاني) يترنح بطريقة خرقاء مندفعاً باتجاهه ليهوي
بجسده السمين على صدره كاتماً عليه أنفاسه. وفي محاولة لئيمة
ليهشم أضلاعه بالغ باحتضاره فوق صدره قبل أن يموت بدوره.
لحظتئذ تمنى لو يلكمه على أنفه الافطس. لكن كيف يصح ذلك
وهو ميت؟! فأفرغ غيظه بفرز أصابعه في الرمل. وأمام وهج
الشمس الساطع أغمض عينيه باحكام فشرعت البقع الحضر
والزرق تعوم تحت أجفانه في بحر دام.

وطال همس (كامل) و (حيدر) وهما يتناقشان مجدية مفرطة
في الطريقة الصحيحة لنقل جثتيهما، وهل يرفعانها على الأيدي
أم يسحبانها؟ وبدا من الواضح ان (هاني) قد ارتاح للوضعية
التي اختارها في موته، فقد لبس ساكناً على صدره بثقله الكافر،
فنقد صبره وأنشنت ركبته تلقائياً مودعة ذلك البطن الرخو ركلة
أفرغ بها غيظه. وأزاحه جانباً وجلس وسط استنكار (كامل)
و (حيدر) اللذين هتفا به بصوت واحد:
- ما هذا؟ لم تنته بعد!

فصرخ بها بدوره:
- لن ألعب... فهاني كاد يهشم أضلاعي!
وكانت اللعبة قد فقدت سحرها واعتورها الفتور. ومن
الجانب الآخر للنهر عاد الصبية الأربعة الآخرون الذين كانوا
أعداء قبل لحظات فرمى نحو (أحمد) الذي غدر به بنظرة وعيد.
ولكي يبرهن (هاني) على أن الركلة لم تؤله شرع يتقافز بجسده
الثقيل بخفة عجيبة أثارت حسده، فودّ من أعناق قلبه لو نفذ ما

أمرليكيته

عبد المالح الركابي

مرة أخرى كان عليه أن يموت. خطرت الفكرة في ذهنه،
وسمعه مشدود لصخب المصافير التي طارت بفتة على ارتفاع
خفيض، مفجرة صمت الدغل المطبق برفيف أجنحتها. وسمع
المياه تتناثر مدومة حول سيقانهم وهم يعبرون النهر، هناك في
الطرف الآخر من دغل الطرفاء المغبر. وفاحت رائحة الطحالب
العطنة. وفي الأعلى اعتور طيران النوارس شيء من
الاضطراب.

دار في ذهنه قبل لحظات ولكمه على أنفه.

- لن نلعب معك بعد الان..... والليلة سنذهب إلى هناك دونك!

كان ذلك قرارهم النهائي، وقد نطق به (كامل) الذي أهله طول قامته والزغب الأخضر الذي يعلو فمه لقيادتهم على النوم. وشفع قراره بأن سحب منه بندقيته الخشبية مفرداً إيّاه من مجموعتهم إلى الأبد. وأولوه ظهورهم المتعجرفة متخذين طريقهم نحو القرية.

لن يلعبوا معي!.... في هذه الحالة من الذي يموت؟ وبمزيج من السخط والنقمة فكر بسر اختيارهم الدائم له لكي يكون ضمن الموتى!

- ليكن..... سأذهب وحدي إلى هناك! وواصلوا سيرهم كأنهم لم يسمعوه، سوى (هاني) الذي استدار نحوه وصاح:

- لن نجرؤ فأنت تخاف الظلام!.... ثم هناك هاشم الحارس الذي سيسلخ جلدك ان وقعت بين يديه! لن أجرؤ؟ واستدار جانباً متطلعاً بشيء من الخوف نحو التل البعيد المنتصب شرقي القرية، وإلى الورا منه، تحت سماء عميقة الزرقة، امتدت الجبال وردية اللون. - لكنني سأذهب في ظهيرة الغد.

وبعدما قام (هاني) بقفزة بارعة في الهواء أحاط فمه براحتيه المكورتين كالبوق وصرخ وهو يتقهقر بظهره إلى الورا ليلحق بهم:

- عندئذ يكون الجنود قد وصلوا ورفعوا الحطام بكامله. في تلك اللحظة أدرك مبلغ غبائه لأنه لم يلكمه على أنفه فقد قال الصدق.

- اسمعوا.... إن ذهبتم الليلة إلى هناك دوني سأشي بكم صباح الغد إلى المعلم!

لكنهم لم يسمعوه فقد انحدروا نحو بطن الوادي. ولم تمر سوى لحظات حتى لمحهم مثل سبعة جراء ملطخة بالوحل وهم يرتقون الحافة الثانية للوادي ليدخلوا القرية.

نعم... سأشي بهم! وحاول القفز مثل (هاني) لكنه سقط على وجهه وامتلاً فمه بالرمال، فبصق بغيظ وهو يتخذ بدوره طريقه نحو القرية.

ما كاد يطأ بقدمه عتبة البيت حتى استقبلته أمه بالصياح. وعندما رأت ملابسها ملطخة بالوحل تحول صياحها إلى صراخ مطعم بشتائم من العيار الثقيل. وانفلت ثديها الممطوط من فم طفلتها الرضيع التي شرعت تبكي برارة. ووسط تلك الفوضى التي اكتسحت جوف البيت وطفت على صخب العصافير المتنقلة بين اغصان السدرة، لبد واقفاً في موضعه في انتظار صفعه أمه المحكمة التسديد والتي لم تخطيء ولو لمرة واحدة جانب رقبته. ورغم رغبته الملحة بأن يتلمس بأصابعه تلك البقعة الملتهية من عنقه، امتنع عن ذلك في محاولة مكشوفة لا غايتها. وبعدما استبدل ثوبه بأخر نظيف تفوح منه رائحة الصابون صرخت به

أمه من جديد وهي تشير نحو الماعون المكون في رمال الموقد:

- هيا.... سارع بتناول الزقوم!

وتناول (الزقوم) على عجل دون أن يكف عن التلفت حوله وهو في أشد لهفة ليفادر البيت سريعاً، فقد قال (هاني) إن الجنود سيرفعون الحطام صباح الغد..... إذن يجب أن يسبقهم فيذهب إلى هناك قبل غروب الشمس. لكن أمه بقيت قابعة عند الباب تلقم طفلتها ثديها وتدير بيديها المغزل، فتلهي لبعض الوقت بالاستماع إلى الراديو المكون في كوة في الجوار، مستمداً من الأناشيد العسكرية الصاححة الحماس اللازم لانجاز مهمته دون تهيّب.

اتجه نحو الحظيرة، ووسط جثث الماشية وقع على العصا ذات الرأس الحديدي المسنودة إلى جدار المعلق. ورغم إيمانه بأنها لا تشبه بندقية بحال من الأحوال لكنه فكر بأن خطورة المهمة تقتضي منه التسلح بشيء ما. وعندما غادر الحظيرة لم يفاجأ بأن تعود أمه لصراخها ملغية بذلك عطسة كانت على وشك الانطلاق من منخريها المتوترين:

- أما اكتفيت بوحل النهز لتلطح ثوبك هذه المرة بالروث؟ فنفض عن ثوبه بقايا القش والأعشاب الجافة.

كانت الشمس قد صبغت قمة سدرة البيت بشعاعها البرتقالي عندما سنحت أمامه الفرصة، فقد اضجعت أمه الطفلة في المهد وولجت الحجرة لإعداد العشاء، فسارع بمغادرة البيت غير آبه بأهلام قدمه الذي تفجّر منه الدم بعدما تعثر بالعتبة. واخترق الأزقة الجانبية. وأفعمت أنفه روائح الأطعمة التي تعدّ على المواقد. وغادر القرية من طرفها الشرقي يتقدمه ظله لمسافة بعيدة. وواجهته الجبال وقد شابت لونها الوردي مسحة بنفسجية تحدها لطخات زرق كانت تكبر كلما أمنت الشمس في انحدارها نحو غابات النخيل.

وقف ازاء التل وقد أنهكه الركض شاعراً بدقات قلبه تتسارع في صدره. وجال حوله بنظرة متفحصة.... لا أحد. وكانت العصا قد غدت في يده بندقية مثقلة بالرصاص فصالبها على امتداد ذراعه وشرع بارتقاء سفح التل زحفاً.

- أنت... أين تراك تذهب؟

أجفل على صراخ انطلق من تحت، وكان قد أوشك على الاقتراب من القمة فاخترّ جسده بعنف وتدرج للأسفل. وسكن إزاء بسطالين موحلين كانت عقدة قيطان أحدها على وشك أن تنحل. وببطء رفع رأسه للأعلى متنقلاً ببصره عبر فردتي السروال الخاكي الذي تعلوه قمصلة عسكرية بأزرار نحاسية يطل من خلال ياقتها وجه (هاشم) الحارس الذي كاد يضع وسط الكوفية الملفوفة حوله. وكان قد تنكّب بندقيته جاعلاً فوهتها للأسفل.

- هيا... ارنى شطارتك في الركض وإلا أدميت لك أذنك!

من أين جاء؟ لا شك أنه قدم من الجانب الآخر للتل. - نظرة واحدة.... واحدة فقط ألقها على الجانب الآخر من التل أعود بعدها يا عم هاشم!

وأرسلت سيكارة الحارس سحابة دخان كثيفة قبل أن تسقط وتنسحق تحت البسطال.

- لا يا ولدي... لا فالجنود لم يصلوا بعد لدفع حطام الطائرة وقد تكون هناك قتابل!

وبعدما سلك حلقه وتمخط بعنف ماسحاً يده على سرواله المجدد أردف:

- أترضى أن تموت وأنت لا تزال طفلاً بعمر الورد؟... بووم... هكذا تنفجر القنبلة فتتحول إلى أشلاء!.... هيا... هيا اخطف رجلك نحو القرية، فالشمس قد أوشكت على المغيب.

عاد خائباً نحو القرية يتبعه ظلّه هذه المرة. وبقي العم (هاشم) منتصباً في موضعه يتابعه بعينيه وحديد بندقيته يومض من وقت لآخر. وكانت بندقيته هو قد عادت مجرد عصا لا خير فيها.

وواصل السير بخطوات متعثرة دون أن يكف عن الالتفات إلى الوراء حتى رأى الحارس يتخذ طريقه نحو الحقول فتخفى خلف جذع شجرة. وانتظر. وعندما غاب الحارس عن عينيه سارع بالعودة راکضاً نحو التل.

يجب أن أسبقهم.... سأجعلهم يتوسلون بي لأشاركهم اللعب.... فقط لو وقعت على قطعة صغيرة من الطائرة.... ولتكن بحجم الدرهم سأستطيع أن أهرم بها... سأبصق على تلك القطعة المعدنية وأنظفها بثوبي وأريهم أياها... انظروا... إنها من طائرة فانتوم!.... ستسع عيونهم بالتأكيد وسيحسدوني وسأثبت لـ (هاني) أن القفز بخفة ليس بالشيء المهم على الإطلاق.... سأقتبها واجعلها على شكل قلادة أضعها في عنقي وأريها لكل من يشك بشجاعتي!

عند القمة دوّمت الرياح حول رأسه، أو هكذا خيل له شاعراً بأعاقه تتقلص في جوفه في انتظار المفاجأة. لكن الذي أدهشه حين نظر إلى الجانب الآخر من التل أنه لم ير ما يثير الانتباه على الإطلاق: فالأرض تمتد حتى الجبال البعيدة التي غدت بنفسجية اللون، لا شيء يعتور انسيابها سوى نباتات شائكة وأشجار برية استطالت ظلّاهل لمسافة طويلة. إذن أين هي الطائرة؟ هل يعقل أن ذلك الدوي الذي هز القرية صباح اليوم وعمود الدخان الذي ارتفع فوق التل كانا دون نتيجة؟!

وقبل أن يهبط عبر السفح الآخر للتل تلفت حوله فرأى العم (هاشم) وقد أصبح بحجم طائر أسود صغير. وتقدم خلال الأرض الشائكة بساقين مثنيتين وبندقية مهيأة للإطلاق. وعاد إليه الأمل والتهب حماساً عندما وطئت قدماه أرضاً سوداء تماماً يغطيها الرماد. لا شك أنها سقطت هنا. وكاد قلبه ينفجر في صدره. وتوحدت حواسه الخمس بحاسة النظر فقط فهااته تلك الكتلة التي اعترضت سبيله. كانت كبيرة الحجم تكثر فيها النوابض والأنابيب والاستطالات المعدنية البراقة، وثمة رائحة خائفة تتصاعد منها. تلمّسها بجذر. لا تزال دافئة رغم أن الطائرة سقطت منذ الصباح. وكاد يصاب بخيبة أمل حقيقية

عندما لم يستطع اقتطاع أي جزء منها. كما وأدرك استحالة سحب هذه الكتلة نحو القرية. فتركها آسفاً وواصل تقدمه عبر الأرض المحروقة. وهذه المرة تثرى بقطعة معدنية مستوية طويلة عليها كتابات منتظمة كأنها خطت بالسطرة. وكوّر شفتيه وبسطها في محاولة يائسة ليتهجا تلك الكلمات... لكنه لم يستطع... وأدرك أنها ليست كتابة عربية.... لا شك أنها كتابة امريكية... نعم... فالفانتوم تصنع في أمريكا... امريكا عدوة الشعوب - كما يقول معلم الوطنية...

هذه القطعة لن تنفعه أيضاً فهي تكاد تكبره حجماً. تقدم لمسافة أخرى وبغثة كاد يصرخ فرحاً: فأمامه وسط نباتات شائكة التمتع شيء ما يبريق خاطف. هيا البندقية وتقدم. ودس يداً راجفة وسط الأشواك ليمسك بذلك الشيء الذي فاجأته برودته. كان أحمر اللون عليه حزوز منتظمة كأنه مزهرية... لا بل إنها مزهرية حقاً!... ووسط دوامة الفرح التي اكتسحتها جرب أن يقيم تلك المزهرية على راحة يده المبسوطة، لكنها سرعان ما مالت جانباً. وعندما تفحص قاعدتها المستديرة رأى ثمة قطعة معدنية مقوّسة إلى الخارج لا تسمح لها الاستقرار بشكل ثابت.

أصبح من العبث الاحتفاظ بالعصا، فالمهمة انتهت. وبضربة واحدة شمرها بعيداً، وهرول باتجاه التل مخفياً المزهرية تحت طيات ثوبه. وعندما أصبح فوق القمة جلس ليلتقط أنفاسه اللاهثة وليحرق بمزهريته من جديد.... أين أنتم يا أصدقاؤني لتروا ما الذي استطعت الحصول عليه؟ ودّ لو يصرخ بلاء حلقه، لكنه تلفت حوله وهو يفكر بالعم (هاشم). ومرة أخرى حاول أن يقيم المزهرية على الأرض ومرة أخرى أيضاً مالت جانباً.

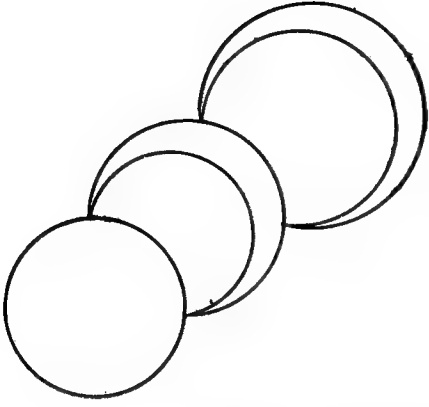
بقفزات معدودة انحدر للأسفل، وأمامه كان قرص الشمس البرتقالي قد شرع يغوص وسط غابات النخيل البعيدة، وفوقه ثمة غيمة تكاد تقطردماً. وكانت يده المسكة بالمزهرية قد اخضلت بالعرق. بطبيعة الحال ستصرخ أُمي في البداية وتحاول أن تمنحني صفتها المحكمة التسديد... عندها سأريها أياها... ستسع عينها الملتختان بالكحل... وبعدما تتلمس بطرف الفوطه أنفها تحتطف المزهرية من يدي لتضعها فوق الراديو. لكنها لا تستقر على قاعدتها!... وعاد يتفحصها نظرة مدققة فاصطدم بصره بتلك القطعة المعدنية اللعينة المقوّسة. ضربة واحدة وتستوي القطعة فتستقر المزهرية باعتدال. على يساره ملح صخرة كبيرة ناتئة من الأرض، إنها تقي بالغرض. قرفص قربها ورفع المزهرية عالياً. في تلك اللحظة لاح لعينيه العم (هاشم) وقد أصبح بحجم أكبر. إنه في طريقه ليحرس حطام الطائرة في انتظار مقدم الجنود. لا يهم، فقد حصلت على بغيتي....

وهو بها نحو الصخرة....

بووم!!.....

- عم ها.....

(بغداد)



الحداثة بين الفلسفة والتسييس

دراسة في القصة السورية القصيرة بعد الرزوي

صالح الرزوف

يمكن أن نعتبر همَّ الحداثة معيارنا الضائع.

★ ★ ★

لماذا وقع اختياري على الحداثة بالذات؟
لقد طرحت مجلة (شعر) هذا السؤال، وبعدها تبنته كل من (أدب، حوار، أصوات، وأخيراً مواقف). لكنها عوضاً عن أن ترفد مسيرة كل من «الأدب» (الالتزام) و«الثقافة الوطنية» (الواقعية الاشتراكية)، خلقت لنفسها مساراً خاصاً، يعتبر الحداثة سلوكاً وغاية. هذه الإطلاقة في طرح الحداثة قد سقطت مع ابتلاع إسرائيل أجزاء هامة من أرضنا العربية. ومع بداية عام ١٩٧٠ أصبح شعار الحداثة هو الجسر الديناميكي الواصل ما بين الالتزام (باعتباره قلقاً وجودياً) والواقعية الاشتراكية (على فرض أنها الأفق السياسي الصائب). لذلك نجد أن تاريخ القصة منذ ١٩٧٠ هو تاريخ استيعابها للحداثة بالمعنى المذكور آنفاً.

وإن الحداثة بهذا الطرح تصبح التجسيد الفني لكل من الالتزام (فلسفة الأدب) والواقعية (تسييس الأدب).

★ ★ ★

لا ريب أن من اصطلاح على تسميتهم بالأدباء الشباب هم الذين توخوا إثارة هذه المسألة والتنظير لها، وقد ساعدهم في حملتهم بعض شواهد الأجيال السابقة كعبد الله عبد وصلاح دهن وشوقي بغدادى. ونستطيع القول إن الرياح بدت مواتية جداً لهم بعدما أزاح الموت جورج سالم وخطه الميتافيزيكي ومن بقي من رواد القصة كحنا مينة وزكريا تامر ووليد إخلاصي بدوا أكثر تفهماً لمضمون الحداثة الجديد، ووصل الأمر بوليد إخلاصي أن انتقل بهذا المضمون إلى درجة عالية من الشفافية والجودة بمجموعته الأخيرة (الأعشاب السوداء).

غير أن ذلك كله لا يمنع من الإحساس بوجود توجهات حدائية أخرى هي أشبه بأصوات منفردة ومتفردة.

فالعجيلي ذلك الرائد الكبير لفن القصة لا يزال منذ ١٩٤٨ (بنت الساحرة) وحتى الآن، ضمن اهتماماته الوطنية والقومية المعروفة، مستمرراً بالعطاء الشيق والأخاذ. ولعل أهم ما يذكر له فضله الكبير في تنمية أجواء الحكاية العربية الأصيلة، ورفعها من الابتذال إلى بنائية كلاسيكية راسخة.

قد يكون الحديث عن القصة العربية السورية خلال عام واحد (١٩٨٠) أمراً غير مبرر، لا تاريخياً ولا فنياً. وذلك لاعتبارين:

١- عدم وجود أي مؤشر إلى ولادة شيء جديد خلال الثمانينات. وإن تاريخ القصة بعد الهزيمة هو في الحقيقة عبء على ما قدمه الرواد قبلها. وغير جديد أن نقول إنه منذ ذلك التاريخ ونحن نفتقد، على مستوى الوطن العربي، إلى قاص بحجم محفوظ أو زكريا تامر أو وليد إخلاصي أو العجيلي...

٢- خضوع القصة منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ إلى نوع من الشعائرية السياسية، بحيث تغدو كل الظواهر الوجدانية مرتبطة بالهزيمة ومحاولة الخروج منها، مع الأخذ بعين الاعتبار كافة الأساليب والتوجهات الإيديولوجية.

نحن إذاً حين نريد تقييم عام واحد من عمر القصة في سورية، إنما نقيم خلاصة مسيرة السبعينات ككل، وعلى ضوء الإنجازات الهامة للقصة خلال الخمسينات وستينات القرن الحالي.

★ ★ ★

كلنا يعرف أن الهزيمة قد خلقت في وجدان الأمة هزة حضارية قوية، حركت ما كان راكداً وواقفاً في أعماق النفس العربية. وكنتيجة لذلك اضطربت كثير من القيم والمعايير، لا بل ماتت واندثرت بغمضة عين.

وكان أن حصل ما لا بد منه، أعني ذلك الضياع والتشتت واللامنهجية، بالطبع إلى جانب السلوكية النضالية الثورية، والسلوكية السلفية الجامدة.

وقد عبرت القصة إلى جانب الشعر عن هذه التحولات، ولكنها في الوقت نفسه عانت من أمراض الأمة الجديدة، لا سيما نزوع القلق المشرف على عدمية قاتلة ونهلستية سوداء في بعض الأحيان (غادة السمان، نزار قباني). وهذا بالطبع غير القلق على المصير الإنساني الذي تحدث عنه توينبي، وربما كان أقرب إلى الفوضى والاضطراب، إن لم يكن هما بالضبط.

وفي هذا التوجه الفجائي، البائس، المتحلل، يندر أن نجد أسساً تصلح كمعيار في عملية البحث والتقييم.

إذاً حصرنا مجال الدراسة على النماذج المتفق حول جديتها،

مثلاً يحق لنا تسجيل كثير من الملاحظات السلبية التي تسمى خطأ بالأزمة.

• الصراع

تقوم الحياة على الصراع بشكل ملحوظ. ومنذ تفاحة آدم والوجود البشري صراع لا ينتهي. وقد قام فن التخيل مسرحاً ورواية وقصة على هذه الفرضية، وأصبح من مستلزمات القصة وحدودها وجود أحد أشكال الصراع أو الدراما أو التضاد الحدتي. لكن عدم فهم بعض القاصين للإنجازات الحديثة كتيار الوعي والمونولوجات والتعبير السينمائي، ساقهم إلى الاسترسال مع مشاعرهم المتوحدة، أو متابعة الموجودات بشكل حيادي وفوتوغرافي قاتل، فكان أن غاب الصراع، وتفككت مفاصل القصة وتحولت إلى نوع من الهلوسة والثرثرة الزائدة عن اللزوم.

• التجريب

ساهم التجريب بدوره في خروج القصة عن حدودها، مثلاً عمل على تألق أسئلة كبيرة لا يحلها أحد. فالحادثة والتجريب، كما هو معروف، رؤيا تتسم بالحساسية والليونة. ولا يمكن لأي أحد أن يختبئ خلفها ليستر ضعفه وجهله بفن القصة، كما يحدث مع الكثير وفي العديد من المناسبات. المؤسف في الأمر أن معظم النماذج الرديئة قد دخلت من هذا الباب. باب التجريبية والحادثة، إلى أن خلقت ردة فعل ضد الستينات التي طرحت شعار وتبنته.

• المباشرة

هذا المرض العضال أصبح مفزعاً بعدما أساء إلى اسم الواقعية، وبعدها فرغ محاولات كثيرة اتسمت بداياتها بالجدية والمسؤولية. فالواقعية التي أرادت التعبير عن التحولات الإيديولوجية والوجدانية الحاصلة في العالم والوطن العربي، كانت تهدف إلى حفز النفس البشرية وتوثيقها. أي أنها نفى سياسي للواقع القائم، ونفي فني للممارسة القصصية القديمة. وإن ارتباطها بالهدف السياسي قد أعماها في بعض الأحيان، وفي غمرة المعركة القائمة عن الهدف الفني، وجعلها تقول الأفكار مباشرة، مع اللجوء إلى حيل حديثة مثل المقاطع والمونولوجات وغير ذلك. وهذا ما قادها بسهولة إلى الانزلاق في الخطائية ونسيان الذراع الفنية - الرافعة لأساس في القصة باعتبارها نزوعاً تخيالياً يعرب عن الأفكار بالصورة والبنية. في هذا الجو شاعت (القصة الوثائقية) التي جردت القصة الحقيقية من آخر مرتكزاتها الفنية، وجعلتها كومة من الخطب والمقتطفات والصور المشوهة. مع الإقرار بوجود نماذج نادرة لا تشك بشرعية نسبها الفني. إذاً الجانب الأكبر من هذا التوجه أدى إلى قصة سيئة السمعة، تعتمد التهريج أساساً لها..

وعلى القطب المعاكس تماماً ينبري حيدر حيدر لتفجير كلاسيكية القصة وإلباسها ثوباً مغرقاً في الحداثة، مثيراً كل ما هو ممكن من إحساسات ورغبات تدميرية.

وكان لا بد لهذه النزعة التدميرية أن تحرق كل شيء ابتداء من أسس القصة البنائية، وانتهاءً بأبطال القصة المفترض وجودهم.

ويندر أن تجد قصة لحيدر حيدر لا يكون فيها بطل وحيد متمرد على عفن التاريخ، ومكتوب على جبينه كلمة الموت. واضح أن الهزيمة هي الدينامو الفعال لتلك الرؤيا، ما دامت قائمة حضارياً، وأمر من ذلك وجدانياً.

نعم. الهزيمة هي اصبع الديناميت عند حيدر حيدر، مثلاً هي مسحة الحزن عند قمر كيلاني.

ويبدو هذا الأمر منطقياً جداً، في حال الرجوع إلى جذور المنطق الشرقي. فالهزيمة التي أصابت الرجل بالخصاء الحضاري تحرض ذكورته المقيدة والمهانة، وتدفعه إلى نوع من البطش والانتحارية. بينما تخلف في وجدان المرأة حزناً وقهراً وهماً دفيناً.

ولذلك تجد الرومانسية الحديثة قد غزت قصص المرأة فقط. فإلى جانب قمر كيلاني توجد أسئلة جديدة نسبياً مثل اعتدال رافع وسميرة بريك وهدى الفيل اللاتي برعن في معالجة المواضيع النسائية الصغيرة.

★ ★ ★

والآن لتساءل صراحة: كيف ننظر إلى تلك المغامرة المديدة بشعبها واهتماماتها المتعددة؟ لقد أجاب كثير من النقاد عن هذا السؤال، وقالوا: إن القصة تعاني من أزمة هي جزء من سلسلة أزمت أخرى تحتاج الفكر العربي والوجود العربي بالذات.

بينما أعرب يوسف اليوسف في مرات كثيرة عن تفاؤله بمجمل السبعينات، ومن قبله كان الدكتور حسام الخطيب قد أكد تفوق القصة السورية ككل، وارتفاع بعض نماذجها إلى مستوى عالمي. إنها شبكة خطيرة من الآراء، تصطاد السمكة على اليابسة لا في الماء. وإن كان في كل منها جانب من الصحة.

إنني لا أشك مطلقاً فيما أورده الدكتور حسام، لأن قصص الدكتور العجيلي وإخلاصي وتامر المترجمة قد نالت قبولاً معقولاً، لا سيما لدى القراء السوفييت والإنكليز. لكن لم نسمع بعد عن قاص من جيل السبعينات له هذا الحضور والتواجد، حتى ولو على الصعيد العربي.

وهذا لا ينفي حقيقة التفاؤل الذي يعتقد به يوسف اليوسف، خصوصاً بعد ولادة نماذج متفوقة لجيل السبعينات، أذكر منها على سبيل المثال قصتي «الضيف» و«يام» لمحمود عبد الواحد، «العريف غضبان» لحسن م. يوسف، «ضابط بكامل ثيابه الرسمية» و«شجرة الكينا» لنيروز مالك، وجميع قصص هدى الفيل. وهي لا تتعدى الثلاث.

إذاً يحق لنا التفاؤل بالنماذج المذكورة ونماذج أخرى قليلة،

● القصة القصيرة جداً

على الرغم من أن هذه الظاهرة مرتبطة حتماً بالحدثة والتجريب، فقد فضلت أن أفرد لها مجالاً خاصاً لأنها ظاهرة ذات وجهين.

الوجه الأول ما تقدمه من إشرافات شاعرية جميلة.

الوجه الثاني إثارة التوجه الاستهلاكي لدى الكاتب والقارئ معاً، والتعامل مع القصة في عصر الدعاية والإعلان، كأنها جزء من هذا الركب الانهزامي للحضارة. إذ لا يمكن للقصة القصيرة جداً مهما بلغت من الجودة والرفاهة أن تمنع القارئ من الإحساس بالسهولة والسرعة، بالرغم من أن كتابتها ليست كذلك. فالفجوة القائمة بين الكاتب والقارئ قد تؤدي إلى تغريب كل منهما عن الآخر، وبالتالي إلى تغريب الإثنين عن فن القصة وأخلاقيتها وجمالياتها. بصرف النظر عما يقال أحياناً عن نظرية الفعل التراكمي وسوى ذلك.

★ ★ ★

عموماً سجلت القصة العربية في سوريا جملة من التحولات الهامة، أما السلبات المذكورة آنفاً، فهي سلبات تغزو كل مرحلة من مراحل النشاط البشري. فما نعرفه اليوم عن أصحاب المعلقات وما نشهد لهم به من عظمة، لا ينفي الوجه السليبي الأسود لمئات القصائد التي غيبتها التاريخ وازدراها ونسيها نسياناً تاماً.

ولنا الحق، كل الحق، في أن ننظر بعين التفاؤل إلى مستقبل القصة، ما دمنا لم نفقد وجودنا كأمة، وقدرتنا على الحياة. إن هذا شرط أساسي في تنمية المواهب والإمكانات الكامنة، فهل يتسع صدرنا للمستقبل، مثلاً يتسع المستقبل لأحلامنا وآمالنا؟.

حطب

صدر حديثاً



كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين للرازي الصوفي

كتاب يفوق في مادته كتاب «دليل النجوم الثابتة» لبطليموس، وقد كان له أثره في أجيال عدة وإلى يومنا هذا، تناول فيه «الرازي» صور الكواكب في وصف كامل ومفصل للكوكبات السماء، بين فيها أماكن النجوم وموقعها في الترتيب العام للكوكبات الثمانية والأربعين، مع جداول وصور تفصيلية لهذه الكوكبات.

ل: ٣٠

تجليد فاخر ١٧ × ٢٤

٥٩٢ صفحة

الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر

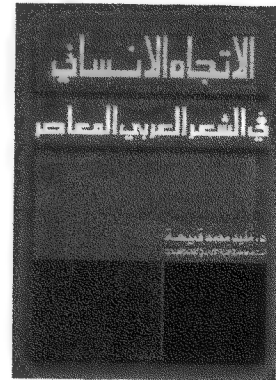
د. مفيد محمد قميحة

جهد متواصل بذله المؤلف كيما يكون كتابه مشتملاً على عدد ممكن من الشعراء العرب المعاصرين لتبيين اسهامهم في خدمة المجتمع العربي والانسان أمي كان - وابطاراً للدور الضالي الذي حاضه الشاعر العربي في سبيل الانسان والتحرر في كل بقعة من الأمة العربية.

ل ٣٥

١٧ × ٢٤

٥٩٠ صفحة



منشورات دار الافاق الجديدة بيروت

منذ شهور مضت وأنا أنقب بين الناس، في الحفلات والمطاعم، في المقاهي والشوارع، عن بطل لقصتي التي تعذبني وكأنها مكنة طبيب أسنان تحفر فكّي كسكين تقطع الأعصاب. فأنا لا أحب أن يكون أبطالي من الناس الاعتياديين، فكل النقاد «وهم زوجتي وأبني الصغير» يوجهون لي انتقادات مريرة لأن أبطالي تصنعهم الظروف ولا يصنعونها، تأخذهم الحياة ذات اليمين وذات الشمال ولا يأخذونها.

ولأني أديب أحب أن أشتهر حتى بعد بلوغي سن التقاعد، تخلّيت منذ ثلاثين سنة - نعم منذ ثلاثين سنة - عن أبطالي الاعتياديين، لذلك فشهرتي اليوم واسعة، وكل الجيران يعرفون أني أديب كبير «ملحوظة غير مهمة: نسبة الامية بين الجيران ٩٩٪».

لذلك لم أكن أفكر بكتابة حرف واحد عن زميلي في الشركة السيد عباس فاضل الاعتيادي.. ليس لأنه فلسطيني ولا أحد من المسؤولين يحب الكتابة عنه أو عن بلده، ولا لأنه يملك وجهاً اعتيادياً ليس فيه ما يثير الانتباه، ولا لعدم أهميته في شركتنا، ولا لأنه اكتسب لقب «الاعتيادي» من كثرة تداوله اللفظة حتى عرفت به وعرف بها... بل لأنه لم يقم بشيء يلفت إليه النظر... حتى أن سجله يخلو من غياب أو إجازة مرضية. ويقال في شركتنا إن الاعتيادي أحب قبل عشر سنوات من الآن زميلة كوى حبها فؤاده سنوات طويلة، ولم يجرؤ على مفاتها بذلك، حتى أنها سألت حين قيل لها ذلك - بعد سنوات من زواجها - : هل حقاً يوجد في شركتنا موظف يدعى «عباس»؟!

وشخصياً أحببت أن أمارحه ذات يوم وأن أجعله يقول شيئاً غير اعتيادي، ففتشت أوراق ملفه (بصفتي مسؤول شعبة الإدارة) فلم أجد ما يسعفني غير وريقة في آخر الملف تحتوي على ملاحظة هامشية تقول إنه استقال من وظيفته السابقة قبل أكثر من عشرين سنة لخلاف بينه وبين رئيس شعبته المدعو لطفي. فاستدعيت عباساً إلى مكنتي وقدمت له شاياً تردّد في شربه ثم ألقاه دفعة واحدة في جوفه.

- لا تستعجل يا أستاذ، اشرب الشاي على مهلك.
- قلتها معتمداً تأخير، فأجابني بصوته الفلسطيني اليومي:
- عندي بعض المعاملات يجب أن أتمها.
- إذا سمحت، عندي سؤال؟
- تفضل!
- لماذا اختلفت مع السيد لطفي، ثم استقلت؟
- إنه شيء اعتيادي.
- كيف يكون ذلك الشجار الذي أساء إلى سمعتك الوظيفية شيئاً اعتيادياً؟!
- سألته مشدداً على سمعته الوظيفية حتى يبدو الأمر كجريمة

السيد عباس فاضل الاعتيادي

سهريل الفالدي

فحاجز، وعند أول حاجز أطاروا يمينه، نعم يمينه، لا لذنوب
أقترفته شماله! فقد أكد محضر التحقيق أن المدعو عباس فاضل
الاعتيادي مجرم كبير يستحق أقصى العقوبات التي تبدأ بالموت،
لسببين هامين:

أولها: أنه يطبق كل قواعد المرور بكل دقة وعناية
وثانيها: أنه كتب في خانة الجنسية كلمة « فلسطيني! »
وحين جلست إلى جانبه ورتبت الزهور في مزهرية عند
رأس السرير ووجهي ممتلئ بالألم (فأنا من أولئك الذين لا
يحسنون اخفاء عواطفهم) قلت له بوقار مسؤول إدارة يبلغ سن
التقاعد:

- لا تهتم ولا تحزن ولا...
فقاطعتي صوته الفلسطيني:
- إنهم لم يفعلوا شيئاً غير اعتيادي

الكويت

دار الآداب

سلاسل

دار الآداب للصحافة

- غنوا يا أطفال (١٠ أجزاء) للاستاذ سلمان العيسى
- شعراؤنا يقدمون أنفسهم للأطفال (١٠ أجزاء)
- سلسلة « صباح » للاستاذ زكريا فامر
- قصص مختلفة
- تراثنا بعيون جديدة لمجموعة من الادباء
- اجمل قصص الاطفال في العالم

دار الآداب شارع البازمجي، بناية مركز الكتاب، ص.ب ٤١٢٣، هاتفه ٢٢٤٨٢٢
٢٠٢٩٨٦

نكراء، لكنه قال يهدوء المقبرة:
- حين يتصرف الآخرون تصرفاً غير اعتيادي معك، فلا
يمكنك أن تكون اعتيادياً معهم، ما لم تكن شريكاً لهم.. أليس
كذلك؟

- أكمل.
- إذن فموقفني من الأمور الاعتيادية.
- لكن هل علمت أنه أحيل إلى محكمة الجرائم الاقتصادية؟
- وهذا أمر اعتيادي أيضاً.
وهنا ضقت به ذرعاً وصرفته، ليس بالتي هي أحسن وإن لم
أصل إلى التي هي أسوأ، وإن تملكتني في ذلك رغبة غير
اعتيادية... إذ انني كنت قد ذهبت ذات سنة أعزيه بوفاة
والده، فقال وهو يقدم لي فنجان القهوة المرة:
- اشرب، إنه أمر اعتيادي.

وزرته بعد ذلك بسنوات حين أنجبت له زوجته طفلاً جليلاً،
وكانت مجموعة الزملاء قد كلفتني، بصفتي مسؤول شعبة
الادارة، أن أقدم باسمهم هدية مشتركة، وهنأته بجماعة، فقال
وهو يقدم حبة الحلوى:
- تفضل.. إنه أمر اعتيادي.

لهذه الأسباب جميعها لم أكن أتوقع أن أكتب عن عباس
فاضل قصة ما، حتى في ذلك الزمن الفاضل الذي كان فيه الناس
العاديون يسيطرون على قصصي، إذ ليس من الممكن أبداً أن
يكون أي موظف مثله يفتس في الأوراق حتى آخر دقيقة في
الدوام، يضبط الموظفون ساعاتهم على موعد دخوله وخروجه،
والذي لم يستلف من الصندوق أي سلفه (غير مدين للزملاء)
والذي لم يطلبه أحد في التلفون من خارج الشركة... ليس من
المعقول أن يكون هذا الشخص حرفاً واحداً في قصصي التي
طارت شهرتها بين الجيران!!

ليس من المعقول أن أكتب عنه، فكيف حين يكون مثل
هذا شخصاً فلسطينياً؟!

أما الآن.. نعم.. في هذا الشهر السادس من هذا العام
البائس، فقد قررت أن أكتب عنه قصة! والسبب!؟
أني زرته أمس في المستشفى حيث يرقد والضادات تملأ
جسده ومن حوله زوجته وأطفاله الصغار... أما لماذا أدخل
المستشفى، فهذا هو الحدث غير الاعتيادي في حياة السيد عباس
فاضل الاعتيادي!

لم تصدمه سيارة فهو يطبق قواعد المرور بحذافيرها، لم
يتشاجر مع جيرانه فهو يؤمن بالحكمة القائلة: صباح الخير يا
جاري أنت في حالك واني في حالي، لم تضربه زوجته فهو
يضاجعها « يومياً » وليلياً، ويعطيها كل مرتبه شهرياً!!

كل ما في المسألة أنني (بصفتي مسؤول شعبة الادارة) قررت
أن أجعله يخرج من الشركة لبعض الوقت، فملفه لا يحتوي حتى
على إجازة زمنية... لذلك ارسلته إلى المطار ليتسلم ارسالية
مستوردة لحساب شركتنا.. وفي طريق المطار حاجز فحاجز

أصداء ثورة التحرير الجزائرية في الشعر العربي بمصر

الركن من فتح الباب

وندرك أن الاستعمار في أشنع صوره وهو القائم على الإستيطان واستئصال الجذور لطمس الشخصية الوطنية، وواد اللغة الأصلية وهي وعاء الثقافة، يجارب في الجزائر بضراوة استجمع فيها كل أدوات وموارده الجهنمية ضد شعب أعزل إلا من درع إيمانه بحقه، وبضعة بنادق صيد ابتدأ بها معركته الصعبة الطويلة، وجثم على أنفاس هذا الشعب يجرحه مرّ سياسته مائة وثلاثين عاماً.

وكنا ندرك كذلك أن هذا الشعب إذ يجارب معركته لا يدافع عن نفسه وحسب، وإنما يدافع عن حقوق الشعوب الأخرى في كل مكان، لأن الحرية لا تتجزأ. ومن أجل ذلك كانت فداحة العبء الذي ألقي على عاتقه، وكانت التضحيات الجسام التي بذلها. فلقد اقتدى بمليون ونصف هم سدس الشعب حينئذ عشرات الملايين حوله. فكانت ثورته تعجلاً باستقلالهم، ذلك هو الشعب المعطاء بلا من ولا شكور. نذر نفسه لقضية الحرية مدافعاً عنها إلى حد الاستشهاد.

ومنا زالت الجزائر وستبقى دائماً قلعة صامدة للحرية والعدالة من منطلق تراثها ووفائها لشهادتها. وسوف يبقى هذا البُعد متجذراً في شجرة الجزائر الشاخنة طالما بقيت شعلة الثورة فيها متوهجة واستمرت مناراً للعالم الثالث في كفاحه المستميت للقضاء على الاستعمار والدكتاتورية والعنصرية ولبناء عالم اقتصادي دولي جديد يتسم بالعدل والتكافؤ في العلاقات بين الدول.

لقد ألهمتنا ثورة أول نوفمبر كثيراً من القيم، وعنها تلقينا كثيراً من الدروس، مدرسة ولدت معمدة بالدم الحر الزكي. كيف انصهر أبناء شعب فرّقهم الإستعمار - لكي يسود - طوائف وشيعاً، ومزق بين أصولهم المتلاحمة، انصهروا في بوتقة واحدة كأنهم رجل واحد. ثقة عميقة متبادلة بين القيادة والقاعدة. تصفية للخواص والمتخاذلين، ثقة بين المدنيين والعسكريين، بين الأجيال المختلفة، بين الرجل والمرأة، استقطاب للقوى الطليعية وتعبئة لأهل الريف مخزن الثورات الشعبية وأصحاب المصلحة الحقيقيين في التغيير.

إن العدو واحد وهو ليس فرنسا المستعمرة وحدها، بل هو الحلف الأطلنطي، موحداً مدججاً بكل أسلحة الدمار، فننكن نحن يداً واحدة أيضاً لنقوى على ضرب اليد الآثمة وبتر القدم

في المشرق منذ خمسة وعشرين عاماً، كانت بطولات ثوار الجزائر في حرب التحرير تشكل وتراً أساسياً في قيثارتنا نحن طليعة الشعراء العرب في مصر خلال الخمسينات والستينات. كنا ندرك أن أعنى الأسلحة وأدهى الخطط التي توصل إليها الحلف الأطلنطي من تجاربه الاستعمارية عبر مئات السنين في إفريقيا وآسيا لن تستطيع أن تقهر إرادة شعب حل مشكلة الحياة والموت، حين آمن أنه لا حياة بغير حرية ولو فني جيل بأسره. وكان هذا الشعب هو الشعب الجزائري الذي قدم على مذبح التحرر واستعادة الأرض والهوية والكرامة ما لم يقدمه شعب آخر في العصر الحديث، لا ينافسه في السبق إلى ذلك الشرف البطولي الإنساني إلا الشعب الفيتنامي.

وكان إدراكنا يمتزج بمشاعر فياضة عاتية من الاعتزاز بأن الشعب الجزائري سوف ينتزع بالدم الغالي من براثن الذئب الاستعماري وطناً عربياً ليأخذ مكانه من الوطن الكبير الأم، ومكانته في العالم، ومن التطلع بالأمل الكبير إلى آفاق الاختيار الاجتماعي الذي سوف يرتضيه هذا الشعب، والذي لن تستطيع قوة على الأرض أن تتحرف به عن ذلك الطريق لأن شهداءه يسبقون أحياء شهداء عليه.

لكن رفعت ثورة الفاتح من نوفمبر رؤوسنا ونحن نرى شعبها يذهل العالم الصديق والعالم العدو بصموده وتضحياته التي ارتفع بها إلى أقصى ما يرتفع إليه الصفوة من البشر. لقد كان التغيير الثوري في أية بقعة من عالمنا الأفروآسيوي أياً كان الثمن الذي دفعه أبنائنا في سبيل انعتاقهم يمنحنا طاقات خلاقة، ويتيح لنا المزيد من التفاؤل بأن عصرنا هو عصر انكسار الاستعمار وانتصار الشعوب، فكيف بثورة التحرير الجزائرية من حيث عمق آثارها فينا، وهي التي جعلت ما يشبه المستحيل ممكناً بل واقعاً حياً.

معركة التاريخ في مسيرته الحتمية للأمام:

كنا ندرك أيضاً أن معركة الشعب الجزائري ليست معركته وحده ولا هي معركة الوطن العربي في الشمال الغربي الإفريقي فحسب، وإنما هي معركة العالم الثالث كله. معركة الشعوب المستعبدة المنهوبة ضد أعدائها من المستعمرين الفاشيين المستغلين، معركة التاريخ لكي يشق طريقه الحتمي إلى الأمام

السوداء ، لقد تمكنوا من البقاء باتحادهم وبقوتهم المادية ، ونحن أقدر على دحرم بإيماننا بالنصر لأننا ندافع عن قضية إنسانية عادلة وسيغلب حقنا باطلهم .

تضحيات البسطاء البسلاء

ما أعظم ما كان يستخوذ علينا من مشاعر الإكبار ، ونحن نتلقف ونسمع في لهفة عبر وكالات الأنباء فيما تنقله إلى الصحف وفي الإذاعات من مراحل تطور الحرب التحريرية في الجزائر ومعارك الفدائيين وتضحيات البسطاء من أبناء القرى والأحياء الشعبية ، في القصة وفي سيدي الهواري وعشرات بل مئات غيرها من الأحياء ، ورجولة الأطفال الذين شبا قبل الأوان للقيام بدورهم في المعركة وبطولات المرأة الجزائرية . ولكن ما أشد ما كانت أحزاننا في الوقت نفسه لمصرع الأبطال المجاهدين من المعروفين أو المغمورين . كانت مشاعر الفخر بانتمائنا إلى وطن كبير يبرز فيه هذا الشعب الذي يحقق بنضاله اليومي أعمالاً أسطورية ، والحلم بعالم جديد يبنيه بأياديهم الطيبة الخشنة الفلاحون والعمال الكادحون ، مشاعر تتمزج بالأسى لوداع من نحب ، دون أن نملك مشاركة الأحياء أو الراحلين إلا من خلال خفقات القلوب بروعة الموت في سبيل الحياة ... الموت في سبيل استقلال الوطن وحرية أبنائه كما يتمزج فخرنا بالحق المقدس على المستعمر الدنيء ، ويداها تتخضبان كل دقيقة بدم الأحرار المناضلين ، فإذا أعجزوه صب نيران نفقته بنذالة وحشية على الأطفال والشيوخ والنساء ، فقصف قرى ومدناً آمنة بقنابل بوارجه وطائراته التي صنعها بعرق الشعوب العاتية .

الغناء للجزائر على وتر أي تمام :

لقد تحولنا نحن شعراء الطليعة العربية الذين شقوا بأصواتهم المميزة طريق الشعر الحديث إلى شريحة حية في جسد الثورة الجزائرية . تنتفسها شعراء ... وتتطلع إلى يوم للنصر نجفف فيه أحزاننا التي كانت تنهمر كلما سفك الاستعمار المزيد من دم أبناء الشعب المقاتل . ونغني أناشيد بطولاته الطافرة التي أردت بسيفها العربي الوحش الأجني الشرس .

فها هوذا صلاح عبد الصبور في قصيدته [أبو تمام] سنة ١٩٦١ يتمزق شجى على الجزائر المناضلة الجريئة ممثلة في وهران ، وهو يعزف على وتر شاعرنا القديم حبيب بن أوس الطائي ، مجسداً الهوة الفاضلة على درب المقاومة والتحدى بين السيف والقلم قديماً وبين القتال والمؤتمر السياسي حديثاً ، كرمزين للفعل الحاسم والقول الأجوف ، مبرزاً القيمة النضالية التي تجعل القوة سنداً للحق من خلال التوظيف الفني للمقولة التاريخية الماثورة لتلك المرأة من نساء عمورية التي هتفت تستصرخ النخوة العربية « وامعتصاه » بعد أن أهانها الرومان ، فلبّاه المعتمد في بغداد حين خاض حرباً عادلة على المعتدين . ويأسى الشاعر حين يتلفت حوله فيفتقد في الوطن العربي ذلك الفارس النبيل القديم يحميه في « طبرية » من أنياب الذئب

الصهيوني وفي الجزائر من مذابح المستعمر الهمجى ، ولا يلقي غير عرب قاعدين حول الموائد المستديرة في المشرق والعدو يحترق أحشاءهم ، وغير نواح على الشهداء في المغرب والعدو ينتهش لحم النساء والأطفال ، ويقدم الثوار طعاماً للمقصلة :

لم يذهب الى البرية
سيف البغدادي النائر
شق الصحراء إليه .. لبّاه
حين دعت أخت عربية
وامعتصاه
لكن الصوت الصارخ في طبريه
لبّاه مؤثّران
لكن الصوت الصارخ في وهران
لبته الأحزان
يا سيف المعتمد النائر
اخلع غمد سحابتك ، وانزل في قلب الظلمه
شق العتمة
واضرب يميني في طبريه
واضرب يسرى في وهران

★ ★ ★

يومك لا يسقينا فرحاً
أو يسقيك رضا
التذكار ثقيل حين حلناه
ندماً
والخسرة في وجهك بعد الأعوام ... الأعوام
صارت ألماً
ولقاء الجد أي تمام
عيد للأحزان المورقة الأكمام
عيد تعلات وكلام
عيد دماً
تطلب سقياها ، فتجيب ظمأ

تلك هي قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور التي أوحى إليه بها الثورة العربية عامة وثورة التحرير في الجزائر خاصة ، وذلك في سياق خطابه الشعري لأي تمام بمناسبة عقد مهرجان في ذكره . ولا نعثر على غيرها في أعماله العديدة ، الأمر الذي قد يثير الدهشة لدى المتلقى ، إذ كانت تلك الثورة ينبوعاً متفجراً لكل القيم الإنسانية والثورية التي غنى بها شعراء الخمسينات والستينات .

ولكن الناقد أو الباحث الذي تابع المسيرة الشعرية والفكرية للشاعر عبد الصبور يدرك أن الثورة التي اجتاحت العالم الثالث الذي ينتمي إليه وطننا العربي لم تكن تشكل أحد المحاور التي يدور حولها شعره ، وإنما كانت تستقطبه التأملات الذاتية وموقف الفرد المثقف أو المفكر المتميز في صراعه مع المجتمع ، على حين يغفل بحكم نزعة الفردية عن قضايا الشعوب ومعارك

تقرير المصير، باستثناء القصائد الوطنية التي كتبها عن مصر الوطن، الناس، والأرض، لا مصر العروبة ولا مصر التقدم الاجتماعي. لقد بدأت تلك الرؤيا الميتافيزيقية تتبلور في إنتاجه منذ بهره عالم «اليوت» الضبابي إلى أن أدار ظهره نهائياً للواقع.

الموت في وهران

ولكننا لحسن الحظ نلتقي بشاعر مصري معاصر آخر يمثل الصورة الأخرى المعبرة عن الثورة الجزائرية في نطاق الثورة العربية الأم. ذلك هو الشاعر أحمد حجازي الذي منحه كفاح شعب الجزائر أجمل وأحر أنغامه في بدايات حياته الفنية، وأسهم في ذبوع شهرته في العالم العربي، إننا نلتقي به في قصائده «الموت في وهران» و«القديسة» و«أوراس» شاعراً للقومية العربية التي بعثها عبد الناصر وحمل رسالتها محارباً - تحت رايتها - الاستعمار والرجعية. والشاعر في القصيدة الأولى يرسم صورة نابضة بالسمو الإنساني لشخصية الثائر المناضل الذي يستهين بالموت في سبيل الهدف المقدس.

يقول الشاعر في «الموت في وهران» شادياً على قيثاره الرومانسية الثورية، مغنياً للحرية التي تشتري بالدم وللقدائين الذين يمثلون أجمل وأنبى ما في الإنسان:

ليسوا فراشات وليست شموع
تلك التي تقحمتها الجموع
نار.. لهيب النار في قريها.
وقلبها الوحشي حقد وجوع
وهم يغذون الخطى نحوها
كأنما يستقبلون الربيع
يرون في دخانها أغصناً
ويحبسون الجمر زهراً ينبع

* * *

من أبدل المعنى فصار المنى
أن يلتقي صريعهم بالصريع
ومن أضاء للعيون الردى
وأطلع الفجر قبيل الهزيع
يرونه ولا يرون الرجوع
أريد أن أعثر فيهم على
مستدير النار فلا أستطيع
أكاد أن أهتف في جمعهم
عودوا! وأخشى واحداً أن يطيع
ما أجد اللحظة في شرفة
من ليل وهران المهيب المنيع
والحارس المرفف إنسانها
الامر الناهي البصير السميع
القمر اللاهب في كفه
ياقوتة مسقية بالنجيع

والوقع من أقدامه غنوة
أوتارها كل الربي والنجوم
والموت إن يقبل إليه الحنى
مستأنذاً، وقال: أن المهجوع!

القديسة

كانت جميلة هي الرمز الحي لثورة نوفمبر الخالدة، فمن خلال هذه البطولة النسائية الفريدة غمرت شمس الجزائر قلوب الأدباء والشعراء والفنانين في مصر، فجاشت قصائد ومسرحيات وملاحم. ومن وحي «جميلة» كتب حجازي قصيدته «القديسة»، مضمّنها ذلك المعنى الذي شاع لدى شعراء الخمسينات حول مفهوم البطولة وهو إنسانية البطل، فهو فرد من جموع الناس وليس خارقة من الجوارق. وقد كان هذا المفهوم يندرج في عداد المحاولات الأولى لإرساء مذهب الواقعية الاشتراكية «في الشعر الحديث» وإن كانت ظلال الرومانسية وما زالت أقوى تأثيراً لدى الكثرة الغالبة من أرباب هذا الشعر:

لم تتسم جميلة
لم تفتش عشباً بجانب عاشق تحت القمر
لم تعرف اللثا
لم تعرف الغرام إلا خاطراً، حلماً
فقد مضى كل قتي في سنه إلى الجبال
وكلماً تذكرت يا سيف

كادت تطير
يا سيف تحت الأرض يمسك المدينة
يا سيف من خمس سنين لم ينم
يجب ترديد اسمها
يسألها عن أمه عن أمها

شخصية جميلة والإسقاط النفسي

وفي نظر الناقد رجاء النقاش أن هذه القصيدة تحمل في مضمونها المطابقة بين الذات والموضوع مثل سائر قصائد الشاعر ذات الموضوعات العامة. فالشعور بالمأساة يبرز واضحاً في كل شعره. إنه يلقي بنظراته في قصيدة «القديسة» إلى الجانب الذاتي الحزين في مأساة البطلة. ذلك الجانب الذي تتطابق فيه «أحزان جميلة» مع أحزانه هو، وأحزان أبناء جيله، هؤلاء الراغبين أشد الرغبة في الحياة، والعاجزين في ذات الوقت عن تحقيق تلك الحياة.

لقد اختارت «جميلة» وهي من أبناء جيل الشاعر طريق التضحية لتصل إلى قمة الجبل... ولكن كم كان في هذا الطريق من متاعب يصورها لنا الشاعر خير تصوير، ويعبر بها عما يحسه في نفسه هو، ولكنه لا يقول لنا أبداً: «توقفوا عن التضحية لأنها طريق شاقة متعبة محزنة» كلا بل يقول شيئاً آخر.. إنه يقول: «اعرفوا قيمة التضحية لأن ثمنها غال».

ومن قصيدة الشاعر وتقوم الناقد نتبين أن جميلة القديسة ليست نموذجاً لبطولة شعب ضحى بأكثر من مليون من الشهداء،

حقاً من حقوق العرب...»

ولم تستحوذ هذه القصيدة الطويلة المتميزة على إعجاب الأستاذ صدقي إسماعيل حين كتب مقدمة لها مما حدا بالشاعر أن يختلف معه في الرأي قائلاً: «إن صدقي يتطلع في شوق إلى أدب ثوري يفعل في النفس ما تفعله أحداث الثورة، ولقد كان بإمكانه أن يصل إلى التعبير عن هذا الشوق بواسطة القصيدة لو أنه منحها جزءاً أكبر من نفسه حتى تمنحه كل نفسها، لكنه توجه إليها شاهراً غضبه على الشعر العربي الحديث الذي لم يستطع حتى الآن أن يعبر عن تجربة الثورة، فكان أن أغلقت دونه بعض أبوابها.

أما الناقد النقاش فإنه يذهب إلى أن قصيدة «أوراس» هي نموذج للنزعة الخطابية الجديدة التي كان يتجه إليها الشاعر بسبب إرتباطه في بعض مواقفه الفنية بالتعبير عن قضايا عامة تتصل اتصالاً مباشراً بالجمهور. وتلك النزعة بهذا المعنى ليست مكروهة أو مرفوضة، فهي لا تضر بالبناء الجديد للقصيدة إذا كان الشاعر قوياً قادراً مؤمناً بما يعبر عنه، ولا تفرض العودة إلى الشكل القديم بما فيه من بدائية، وقصور... إنها نزعة تملئها حاجة من حاجات العصر، إذ يعود الشاعر إلى الاتصال بالجمهور اتصالاً مباشراً، ولكنه لا يفقد نفسه وسط هذا الجمهور، ولا يفقد مواهبه، ولا يفرض على ذاته مشاعر لم تنبع بصدق من هذه الذات... إنها «خطابية» جديدة تختلف عن الطابع الخطابي للقصيدة العربية.

ومنذ المطلع تجيش رياح الثورة إذ يقول الشاعر:

مدن المغرب
ترتج على قمم الأوراس
زلزال في مدن المغرب
لم يهدأ منذ سنين مائة
لم يترك في جفن أملاً لنعاس
يأتي المولود على صوت الزلزال
ويموت رجال
فيودعهم صوت الزلزال
جيل عن جيل.... أجيال
عاشت ماتت في الزلزال

وهكذا نرى الشاعر واعياً بالتاريخ الثوري للشعب الجزائري، فليست ثورة نوفمبر إلا الامتداد والحلقة الأخيرة من سلسلة طويلة من الثورات التي خاضها هذا الشعب العربي الأصيل في سبيل افتكاك حريته. فمنذ دنست ترابه سنابك الفرنسيين الغزاة لم يغمض له جفن. وظلت أرضه الطيبة تلد الثائر في أعقاب ثائر حتى تم له الخلاص من بعد مائة وثلاثين عاماً.. إنه الزلزال الذي لم يهدأ أبداً، والأجيال التي عاشت ماتت في الزلزال:

فالصخر هناك له روح تسري
تحت الفجر
تسري في قلب الأحياء

لينتزع حقه في الحرية من غاصبها المجرمين، ولكنها فتاة كانت تنشد الحب مثل كل بنات حواء، فلما مضى كل فتى في سنّها إلى الجبال «ولم يبق منهم واحد تكلمه» لم يبق إلا أن تشد نحوهم، في كل يوم رحلها، حاملة رسالة من التلال إلى مخابىء الرجال في المدينة!..»

ولا شك أن هذه الرؤية الأحادية الجانب مردها إلى أن الشاعر قد خلع مشكلته الذاتية على شخصية البطلة، تلك المشكلة التي تتمثل في الحرمان من الحب والتي يعبر عنها حجازي صراحة في نهاية القصيدة حين لا يجعل الشعب هو المحبوب الذي تضحي من أجله جميلة، ولكنه فتى من سنّها هو يا سيف:

جميلة الجميلة
تعلم أن حولها ألف رسول
سيحملون بعدها الرسالة
لكن ترى من غيرها يقول
«أهواك يا سيف»!!

لقد أراد الشاعر أن يقترب من الواقعية - كما أشرنا - فجعل قديسته فتاة تعشق الحياة والحب، ولكنه انزلق إلى الرومانسية المفرقة من خلال نزعته الذاتية، مما يجعل قصيدته هذه ذات الرفرفة الشعرية المرفهة أضعف مضموناً من قصيدته العمودية «الموت في وهران» ذات الأفكار الصحيحة في التعبير عن قضايا النضال الوطني والإنساني والاستشهاد في سبيل المبدأ.

أما القصيدة الثالثة فهي رائعة الشاعر الحقيقية. إنها «أوراس» ذات النفس الذي كان يوشك أن يكون ملحياً لو طوره الشاعر في هذا الاتجاه بدلاً من التركيز على الغنائية. وهو يقدم لها من خلال الدوافع التي حفزته على إبداعها وإرهاصاتها الأولى فيقول:

«قصتي مع أوراس هي قصتي مع الخلاص. بدأت أكتبها إثر لقائي ببضعة شبان من أبناء الجيل الملتهب. كانوا من مغرب الوطن مع آخرين من مشرقه.. كانوا.... يجتمعون في بعض مقاهي القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها. وتعرفت عليهم في تلك الفترة الأسطورية التي شهدت تأميم القناة وتأكيد عروبة مصر بلسان عبد الناصر وسياسته... ووجدت في الفكرة العربية روح الشعب، كما وجدت فيها خلاصي الذاتي من قلق فكري عنيف كاد يدفعني إلى الإنحلال والانحراف»

«وحدثني أصدقاؤني الجدد بحماس وألم وحيوية عن المعارك وعن الناس، وعن القادة وعن أرض الجزائر المعشبة المزهرة المشجرة المحترقة....»

وكتبت أول صورة من صور القصيدة، وألقيتها في احتفال أقيم في نادي الصحفيين بالقاهرة احتفالاً بمرور عامين على إعلان الثورة العربية في الجزائر.

كانت القصيدة في أول صورها دفقة عاطفية حادة، لا تزال دعائها الفكرية الدينية التي جعلتني أتابع في القصيدة وصف إسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء معتبرين إياها

وترن بجوف الأشياء

وتنادي... يا نسري!

يا نسري الغائب، عد للغابة يا نسري

حطم سجنك!

غالب زمنا!

وارجع، فالعش على صدري

خاو، يشتاك يا نسري

ارجع يا شمس الحرية.

ويستمر صوت الشاعر متدفقا أخاذ النغم حتى أننا ما زلنا

نعجب به رغم مضي ربع قرن على القصيدة. فالصدق قد منحها

الحرارة، والرومانسية خلعت عليها رقة وصفاء.

ما أعظمه يوم الثورة

يوماً نهوى فيه الصدق

نصفو ونرق

فترى بلداً ورعاً

الناس به يمشون معاً

يشدون معاً

يكون معاً

وإذا مات الإنسان به

عرف الإنسان به قبره

ثورة ثورة.

والقصيدة تنضح بعبق التاريخ العربي الناعم.. بمشاهد

الانتصارات والانكسارات، وتحفل بالرموز والذكريات

وبالأحزان والمسرات والحقائق والأساطير، وكأنها بكائية على

مجد العرب الغارب، وبشرى بعودة الفارس الغائب. ويبلغ

الشاعر ذروة في المضمون وفي القيمة التعبيرية معاً في المقطع

التالي مما يغفر له النثرية والسطحية والنظرة الضيقة أو الخاطئة

في مواضع أخرى، فهو يقول:

يا فارسنا الآتي من أوراس

لك مني ملحمة كبرى

يا من ستكون إلى يافا أول عائد

يا من ستخط على قمم الأوراس

اسم الشعب الخالد.....

غنوا أشعاري يا أبطال

مات الصف الأول!

اصعد

اصعد لا تتردد

مات الصف الثاني!

اصعد

دس فوق وجوه أحبائك

واذكرهم بعد النصر

أعداؤك جبناء كالورق الطائر في الريح

أرأيت إلى ورق غادر شجرة

هل يستوطن شجراً آخر؟

أرأيت إلى امرأة حرة

هل تهوى إلا صاحبها الأول؟

وإذا كان حجازي قد وقف طويلاً في قصيدته «أوراس»

عند مقولة «وامعتصاه» مثلما ألم بها عبد الصبور من قبل، فإنه

قد استمر في خطه هذا الايديولوجي الذي يتسع عنده أحياناً

ليكون أقرب إلى الموقف الإنساني ويضيّق أحياناً أخرى ليظل

شوفينياً ضيقاً. أما عبد الصبور فلم يكن أصيلاً في عزفه تلك

النغمة، وإنما كان يطل من فوق أكتاف الشعراء القوميين العرب

راكباً الموجة الصاعدة، وما لبث أن عاد إلى فرديته، ثم تبنى

النزعة الميتافيزيقية تحت قناع الصوفية أو الوجودية متوهماً أنه

الطريق إلى العالمية.

أما البعد الثالث للثورة الجزائرية في الشعر العربي المعاصر

بمصر، ونعني به التعبير عنها من منظور لا هو وطني ضيق بل ولا

قومي محدود مهما كان اتساعه، بل هو عربي إنساني الشمول،

فإننا نجد عند شعراء مصريين آخرين غير من ذكرنا يؤمنون

أيضاً بالعروبة، ولكن بمفهومها الوجداني التقدمي الديمقراطي.

وينظرون إلى ثورة نوفمبر الخالدة لا بوصفها إحدى الثورات

الكبرى في العالم العربي في تاريخه الحديث فحسب، ولكن بوصفها

من أكبر ثورات العالم الثالث، وحلقة قوية من سلسلة الثورات

الإنسانية خلال جميع العصور.

فإذا كان عبد الصبور يعزف على وتر الوجود الفردي،

وحجازي على وتر الوجود القومي، فإن عبد الرحمن الشرقاوي

في مسرحيته الشعرية يعزف على وتر الوجود الاجتماعي والوجود

الإنساني متداخلين، فالثورة الجزائرية عنده ثورة شعب يهدف

إلى القضاء على العنصرية والقهر والاستغلال والاستلاب، وكل

ما يكبل الإنسان ويحرمه حقه في الحياة الحرة الكريمة، ويفتح له

الطريق للإبداع وإثراء الحضارة. ومن ثم فإنه في شعره يتأمل في

الحاضر ويتطلع إلى المستقبل. فإذا ذكر الماضي فمن خلال

عناصره التراثية المضيئة دون أن يتجمد أو يتوقف عنده..

إنها نظرة واقعية مستقبلية لا نظرة سلفية متزمتة. وهذه

النظرة تنطلق من فكر عربي تقدمي يؤمن بقدرة الإنسان على

تحدي المستحيل متى استجمع إرادته وعباً طاقاته في إطار عمل

ثوري شعبي.

ويعبر أحد النقاد عن هذا المفهوم الذي تبلور في مسرحية

«مأساة جميلة» للشرقاوي بقوله: «البطولة الفردية كما نعلم كثيراً

ما تتخذ رمزاً لبطولة الجماهير. فاسم جميلة قد غدا رمزاً لبطولة

الشعب الجزائري، لا أقصد جميلة بوحريد بالذات أو بوعزة أو

بوياسا، ولكن أية جميلة، جميلة عذراء الجزائر التي ستمشي

روحها بين جبال أوراس كما كانت تمشي روح عذراء أورليان

أقصد جان دارك، على مروج فرنسا وبين غاباتها».

ويستطرد هذا الناقد قائلاً: «إن القيمة الحقيقية في «مأساة

جميلة» كامنة في شعرها من حيث هو تجربة إيجابية لتدميث

الشعر العربي ووضعه على أساس جديد في الشعور والتعبير.

وهذه التجربة ليست إلا امتداداً للمحاولة الأولى التي قام بها عبد

الرحمن الشرقاوي منذ «نيف وعشر سنين» في قصيدته المشهورة

«من أب مصري إلى الرئيس ترومان»، وتناول فيها مشكلة.

التفجيرات الذرية ومشكلة السلام العالمي والمصير الإنساني». وتعميقاً لمفهوم البعد الثالث لثورة التحرير الجزائرية في قصائد الشعراء المصريين أستشهد هنا بقصائد أو من قصائد كتبها ونشرتها بالآداب ببيروت في أواخر الخمسينات مستوحياً تلك الثورة الخالدة. تقول قصيدي. العالم والحرية - أغنية من الجزائر»

الفلك الدوار يغني
أشواق الإنسان النائي
ووليد قمري يرقى
آفاق الأرض العذراء
يا للفرحة تحتضن الكون
أنفاساً تتهدج
تاريخاً يتوهج
لم تغمض في ليلته عين
لم يسكن في دوحته طير
فليصعد فوق القمة فجر
وليتدفق نهر
الكون جميل، ما أحلى
لكن عشاق الحرية
ما زالوا يغشون الظلمات
ما زالوا رواد صراع
لم تدفن منهم أموات
لم تعرف مراثية وداع
العالم ملك البشرية
لكن الحرية
ما زالت أمنيته!!

إن عطاء الثورة النموذج يستمر ويتواصل الإجماع. ولكن القلب يستشعر الأسى للتناقض بين شعار الحرية الذي يرفعه العالم الرأسمالي وبين ممارسات هذا العالم البشع... بين وصول الإنسان في الدول الكبرى بفضل التقدم العلمي التكنولوجي إلى عصر الفضاء، وبين بقاء الإنسان في كثير من دول عالمنا الثالث ضحية الاستغلال مقهوراً منبوذاً مقضياً عليه بأن يجارب في سبيل استرداد حريته المغتصبة.

ويحرق المستعمرون الفرنسيون رجلاً انضم إلى صفوف الثوار... يحرقونه حياً.. أولئك الذين يتشددون بأنهم أرباب مشاغل المدنية، وقد جاءوا إلى الجزائر يحملون رسالة مقدسة هي رسالة التنوير والتحضير... وأنهم أحفاد الشعب الذي قدم للعالم ثورة من أعظم الثورات في تاريخ القرون الماضية. ويتجاهلون أنهم قتلة الحرية وسفاكو دماء المطالبين بها. ذلك هو صدى الثورة الجزائرية في قصيدة كتبها سنة ١٩٥٨ بعنوان «شهيد من الجزائر» كتبها في مصر عبد الحميد بوصوف :

«بوصوف» يرتضى قرارة العدم
يضرم في جبينه النبيل نار قاتله
وليس غير كلمتين قبلما يغيب:

يا شعب ضمني إليك
الموت في محارق الرماد
ولا يغشى العار جبهتك
يا شعب إن الملك والحياة لك

لن تستطيع أن تموت
وفي ذرى «وهران» كل أم
تسقي صغارها الظاء
دماء زوجها الشهيد
والشمس في صباحها تعود
لتنضج الثمار في الوهاد
والطفل يهجر المهاد
وحفنة من الرماد المحترق
في كفه يرمي بها الجناه
وكلمة تخصب الأفق
عادت إلى رفاتك الحياة
«بوصوف» يا مخلداً إلى الأبد

العربي بن مهدي الفدائي الخالد

لم أكن قد عرفت «وهران» حين تغنيت ببطولة نساها ورجالها في الخمسينات.. ولكن الأيام تدور لأجدي بعد عشرين عاماً في قلب هذه المدينة الجميلة ذات التاريخ الحافل بنضال شعبها، أجدي لاجئاً إليها بفكري وقلمي من «لعبة الجمر أو التبر» فيتجدد في نفسي إعصار الثورة الجزائرية فأستلهمها من جديد أشعاري في المنفى دفاعاً عن وطني وعن شعبي. وكانت الشرارة الأولى حينما ضللت طريقي في أولى خطواتي بالمدينة. وفجأة رأيتني أمام لافتة صغيرة زرقاء تحمل عنواناً لشارع كبير: «العربي بن مهدي».

وتنتال ذكريات الثورة الجزائرية وشهيدها العظيم، فأنسى مقصدي، وأرى ابن مهدي يتجول معي في الطريق وقد تحول ورداً نصيراً في وجنات الأطفال الجزائريين وأزهاراً ندية فواحة في الشرفات. فلقد ضحى البطل ورفاقه من أجل أن يأتي هذا اليوم... مدينة عامرة زاهية عادت لأهلها... حركة تضج بالشوارع ومصابيح على كل طريق.. وأنزوي في مقهى صغير لأكتب من وحي الثورة والبطولة الجزائرية:

عشرون عاماً... ثم عدت
طوّفت في الآفاق ما ارتويت
مررت في المرسى ضللت
أنقذني الدليل
صحوت في السوق التي تراجعت:
لا تبتعد

هناك عند المنحنى مفتتح الطريق
تألتق الحروف والورود باسمه
على الجدار

تغدو إشارة المرور ألف نبع
أخضر القرار
العربي بن مهدي

ملحمة الأوراس والفارس الذي ترجل

ويبقى الأوراس في نفسي كما كان رمز الثورة وعلمها. لكم
كان ذكره يملؤنا فخاراً، ويفمرنا ثقة بقدرة الثورات الشعبية
ومددها الذي لا يغيض. أخطب جبال الأوراس بعد أن
تحققت أمنيقي في رؤية جزائر الثورة، وإن كنت قد جئتها بعد
أن نزل الظلام على وطني:

ما زلت كلما تطوّق الإضاءة
تشتغلين بالندى وبالرؤى
ما زال راعيك يبغي.. والبراءه
تلبس درع الموت حينما يثور
تشتعلين.. حين حدثتك
في ذاك المساء

كنت هارباً من شجني

كنت رفيق الفقراء

كنت ربيب الفقراء

غدوت قاتلاً

دماً ملطخاً قميص الأنبياء

محاصراً.. مطارداً في وطني

من اللصوص الأشقياء

ومتزنج في مشاعري وفكري رموز الثورتين المصرية
والجزائرية وتتداعى الذكريات... وما يلبث طيف الدم أن
يغشي عيني:

ألك من بعد الشتات

قلعتنا تلقف إعصار الشمال

ورد الجراح اليانعات

فجر الليالي العاصفات

صوت الجلود تحترق

صوت الرقاب تنعق

صوت القيود تنسحق

صحتنا إذا انطوى شهاب

مولدنا الجديد كلما هوى شهيد

.....

إن التاريخ لا يعيد نفسه بالصورة نفسها، ولكن قوافل
الأبطال لا تنقطع.... ويتساقط الشهداء ليولد الإنسان الجديد:

صوت دليبي السيف والوردة

والثائر الراعي الجبل

صوت دليبي العربي بن مهدي

مدينتي كان لها يوماً مهدي....

انفجرت

كل الجراحات على الورد الذي ينزف....

ورد النيل

.. آه.. تنزف الأمطار في كل العيون
صمت المواويل صلاه
صوت الدم الجاري زكاه
كان لنا يوماً مهدي... كل جيل

يخرج ألف مرة

يسقي جواده ويستقي لنا

تشتاقه السنبلة الوسنى

على صدر الحقول

يشتاقه الليل الطويل

كان اسمه أحد عراي

كان حساماً عربياً لوحته الشمس

.. والترعة السمراء

.. والصحراء

.. لا يعرف إلا فأسه

أو سيفه

كان حبيب الفقراء

ويدفن البطل هوارى بومدين، الفارس الذي ترجل، في
مقبرة «العالية» رفيقاً لشهداء ثورة التحرير. قرير العين إذ
يشهد قبل المغيب قباب المصانع والمعاهد والقرى الاشتراكية
تتعالى في الأفق. وأشهد بعيني كيف يكون عرس الشهيد في
زفافه إلى الخلود:

اليوم عبد الناصر الأمين مات مرتين

كي نعيشه ولا تموت ثورته

يستيقظ الآن جميع الشهداء

سيف صلاح الدين لم يعد لغمديه

منتصراً عاد.. وكان الأمس في الموكب

.. إني قد رأيت وجهه الصبح

.. يخفي دمعين في الرداء

.. ثم يحمل ابنه

من ذلك الطور الذي يأتز الرياح

.. قادماً من العرين

.. من «معسكر» التي أودعها

أغاني الرعيان

.. صوت الفقراء المردة؟

هل دقت الساعة وانشق القمر؟

وحين يموت الشاعر الكاتب الجزائري مالك حداد دون أن
أراه أو أودعه وأنا أعيش في بلده تتدافع في وجداني رياح
الخمسينات والستينات في عصر المد الثوري للعالم الثالث من
ثورة ٢٣ يوليو المصرية، إلى ثورة نوفمبر الجزائرية.. ذاك عصر
الانتصارات، واليوم تدهمنا كلاب الإمبريالية... أرثي مالك
حداد شاعر ثورة التحرير في الجزائر الذي كان يقول: «لا تلمني
يا صديقي إذا لم يطربك صداحي.. فأنا أرطن.. لا أتكلم.. لو
كنت أعرف الغناء لتكلمت العربية.. إن اللغة الفرنسية هي
المنفى الذي أعيشه وأعيش فيه».

أرثي الكاتب الوطني الإنساني العظيم فأقول في وهران:
أبكيك صفى الثوار الغرباء
أبكى هذا الفجر سيمحوه الليل
أتذكر أنك تأتينا
فوق صحائفك الخضراء هلالاً
كل مساء فتضيء الظلمات
أتذكر فيجف الدمع
مالك هل تسمعي؟
وهران تردد أشعارك حرفاً عربياً
تفتح كل صباح كراستها
وتراك وتقرأ لك وتغني
وتقاتل كي تحمي لغة أبي ذر وعلي
لم تصبح مالك منفيّاً في كلمات الغرباء
صرت نبياً عربياً موطنه الآفاق الزرقاء
طيفاً يسكن أحياناً بيضاء لأولاد الشهداء

ثورة الجزائر في القصيدة العمودية بمصر

أقترنت القصيدة العربية الحديثة في تشكيلها الجديد نشأة وتطوراً بحركة التحرر والتطور الاجتماعي التي طبقت عالم اليوم في أعقاب الحرب العالمية الثانية. ومن ثم وقف الشعراء الجدد دائماً موقف الريادة من تلك الحركة. وكانت القضايا الوطنية والثورية والعالية مجالاً خصباً لإبداعهم، وتميزوا عن الشعراء التقليديين بصفة عامة بالتزامهم بالدفاع عن الثورات الشعبية، وعن حق الشعوب في تقرير مصيرها، وحقها في العدل والتقدم الاجتماعي. ومن ثم كانت ثورة التحرير الجزائرية وتراً أساسياً - كما بينا - في القيثارة التي عزف عليها رواد الشعر الجديد في مصر.

ومع ذلك فإن الشعراء المصريين المحافظين وأعني بهم أصحاب القصيدة العمودية قد سايروا شعراء القصيدة الجديدة في بعض الموضوعات التي تفردت بها وفي مقدمتها الموقف الملتزم من قضايا التحرر والثورة حتى لا يتهموا بالتخلف عن الركب فكانت لبعضهم إسهامات في هذا الميدان على اختلاف في المستوى بين شاعر وآخر من حيث المهوبة والقدرة على العطاء. وكان الأسلوب السائد في هذا المقام امتداداً لأسلوب القصائد التراثية التي أطلق عليها العرب «الموثبات»، فكانت أشعارهم تفوح منها رائحة القدم من حيث النسيج اللغوي والصور والإيقاع بل المحتوى الفكري أيضاً للكثرة الغالبة منها. فهي أشبه في جملتها ومن حيث معانيها المطروقة بالتقارير والمقالات الصحفية، ومن ثم تفتقد العنصر الأساسي وهو الرؤيا الشعرية.

ونكتفي في هذا الصدد بالاستشهاد ببعض أبيات من قصيدة «فدائية» للشاعر صالح جودت، وقد ألقاها في مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر اللذين عقدا في الجزائر في سنة ١٩٧٥. وتسم هذه القصيدة بالزيج بين الغزل

ذلك الغرض التقليدي وبين تمجيد الثورة، إذ يستهلها الشاعر بقوله:

لقيتها ساعة العشيّة
حساء كالزهرة النديّة
شبابها فيه كبرياء
وروحها ملؤها حياء
تمشي على السين في اعتداد
كصخرة صلبة عتيّة
ويغلب على القصيدة الطابع الغنائي والمعاني التقليدية حيناً والمتسفة حيناً آخر، وأغلب الظن أنها كتبت لتلقى بمناسبة عقد مؤتمر الأدباء في بلد الثورة الكبرى ووطن الفدائيين الشهداء. فقد نظمت من مجموعة من المعلومات المتداولة في هذا الموضوع، واستطاع الشاعر من خلال الصنعة الحاذقة أن يشيع فيها جواً شاعرياً مما عرف به صالح جودت في قصائده الرقيقة. فهو يقول على لسان الفدائية الجزائرية التي التقى بها على نهر السين:

أمشي بباريس لا أبالي
بكل ما يشغل البريه
ما همني أن يقال إني
في ميعتي لست عاطفيه
فلي هنا ألف ألف ثار
أعيش من أجلها صديه
وخرقي من دم الأعادي
وفرحتي صوت بندقيه
لم يعترف بالهوى فؤادي
إلا هوى تربتي الزكيه
من حضنها نام ألف ألف
من أهل بيتي ومن ذويه
لا وقت للحب في بلادي
وذاك أي جزائريه

انعكاس خصائص ثورة ٢٣ يوليو على الشعر العربي بمصر

تلك جولة عابرة في آفاق الشعر العربي الذي استلهم في مصر ثورة نوفمبر الكبرى، متأثراً بها، مؤثراً في جواهر الشعر بمثلها الوطنية والقومية والإنسانية، مواكباً لها في إبان الصراع الدموي بينها وبين أعدائها ثم في مرحلة انتصارها، متخذاً منها سلاحاً يحارب به أعداء الإنسان من المستعمرين والمستغلين والخنوة، ومثالاً يحتذى في الأسلوب الوحيد لتحرير الشعوب وهو الثورة المسلحة.

ولو أننا أجرينا دراسة إحصائية تحليلية للشعر العربي الذي تناول بمصر قضايا الحرية والعدالة لوجدنا أكثره يدور حول القضية الفلسطينية، تليها في ذلك القضية الجزائرية. والدلالة التاريخية لهذه الظاهرة لا تخفى، إذ كانت الخمسينات

والحضارة الإنسانية المعاصرة. ولقد انعكست هذه الخصائص في الإنتاج الذي أبدعه الشعراء المصريون وغيرهم من الشعراء العرب.

وإذا كانت الأمة العربية قد ناضلت جنباً إلى جنب مع الجزائر حتى انتزعت استقلالها بتضحيات أبنائها، فقد ناضلت الجزائر أيضاً جنباً إلى جنب مع الأمة العربية كلها، وما زالت تناضل في إصرار وثبات، جنباً إلى جنب مع كل قوى التحرر الوطني في العالم ضد الاستعمار والاستعمار الجديد وعملائها، ومن أجل التنمية، ودفاعاً عن الحرية في كل مكان، وحفاظاً على قيم العدالة والسلام.

وهران (الجزائر)

(*) نص المحاضرة التي ألقاها الشاعر مؤخراً في الملتقى الذي عقدته جامعة وهران بالجزائر حول موضوع الثورة الجزائرية في الأدب العربي المعاصر وشارك فيه باحثون وشعراء من بعض البلاد العربية.

والستينات من هذا القرن تمثل عصر الثورات في العالم الثالث عامة وفي العالم العربي خاصة، ومرحلة الكفاح المتنامي ضد قوى الاستعمار القديم والجديد والصهيونية والتفرقة العنصرية. وكان في مصر نظام وطني تقدمي أفرزته ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بقيادة البطل جمال عبد الناصر، الذي احتضنت مصر في عهده وساندت معنوياً ومادياً ثورة الجزائر وسائر حركات التحرر في الوطن العربي وأفريقيا بحكم إيمانها بحق الشعوب عامة والعربية خاصة في الحرية والعدالة الاجتماعية والوحدة. فكانت تلك الثورة المصرية هي الأم الحاضرة لثورات الجماهير العربية وانتفاضاتها في المشرق والمغرب من أجل القضاء على التخلف والاستعمار والسير في طريق التنمية الاجتماعية والاقتصادية وتوكيد أسس التحرر والوحدة، واستمرار الكفاح في سبيل انتزاع حقوق الشعب الفلسطيني السليبة وحق تقرير المصير لسائر الشعوب المناضلة، والسير نحو التقدم والإسهام في الثقافة

دار الآداب تقدم

حنامية حكاية بحار



واعترف كذلك أنه لن يكون أمامهم معر من أن يفتنوا الفاربات بين الروائيين الذين كان البحر طليع الأول في بعض رواياتهم، وبين حنا حية سيقارون حنا بين «حكاية بحار» اكتسبها العربي. وبين «الشبح والبحر» لمسواي و «حكاية عريق» لعارييل عاريسا ماركيز. وها أنتذكر حوراً أن هس الروائيين بلا حائرة بول، فأتساءل بلا تردد أنطلق الاعتبارات التي لا تمت إلى العرف الحقيقى بصله حائلة دون أن يبال هذه الحائرة روائيون عرب من مثل حنا حية.

سهيل ادريس

لن أبحث عن هذه الرواية التي تخاور فيها حنا حية كل انتاحه السابق، ولن أتكلّم عن معنى البرعة الأسابية التي شري في جميع أوصالها، ولن أشير إلى الترام المؤلف بالوقت القومي العربي الذي يتعلّق في مصال أطفاله ضد الاستعمار التركي والاستعمار الفرنسي، على امتثالهم إلى طلبة القتال الجريبي... ولن أنوه باللمة الرشيقة والصور المحيية واللغات الزمرية الموحية التي يُعمل بها هذا الأثر المعنى العربي. سينشأول الباحثون والمقاد - مع هذه الحواش حين يمرضون لدراسة «حكاية بحار».

سَرَحَتْ عَيْنَايَ طَوِيلًا فِي الْفَنْجَانِ؛ تَرَأَى وَجْهَهُ فِي قَاعِ
الْفَنْجَانِ، تَجَاهَلْتُ الْوَجْهَ وَحَرَّكْتُ السُّكَّرَ.
نَزَلْتُ أَلْمَلْعَقَةَ الْمُبْتَلَّةَ فَوْقَ الطَّائِلَةِ الْجَافَةِ فَأَرْتَسَمْتُ بِحَارِ
بِحَارِ الْقَهْوَةِ خَارِطَةً لِحَنَائِلِ أَجْدِير^(١)

أَيْتَهَا الْوَرْدَةُ
أَيْتَهَا الْمَرْشُوقَةُ فِي ثَلَجِ جَهَنَّمَ
كَيْفَ تَحَوَّلَتْ إِلَى وَشْمٍ
هَاجَرَ ذَقْنِ امْرَأَةٍ خَرَجَتْ مِنْ وَدْيَانِ الْأَطْلَسِ؟

سِرًّا، فِي غَايَةِ وَجْدَةٍ جَالَسْتُهُ.
عَيْنَايَ تَسَلَّقَتَا أَشْطَانَ مَحْيَاهُ الْعَاشِقِ.
كَانَتْ أَزْهَارُ الْخَوْفِ وَأَشْجَارُ الْحُبِّ تُطَوِّقُ حُلُقِي الْبَارِدِ
- « أَخْبِرْنِي يَا عَمِي الصَّيَّادُ
مَنْ أَرْجِعَ يَا عَمِي جَسَدَ الدِّخَانِ الضَّخْمِ إِلَى الْقَمَقَمِ؟ »
« »

أَخْرَجَ غَلِيُونَهُ.
(كَانَتْ تَتَدَلَّى مِنْ عَيْنَيْهِ غُصُونُ اللَّأْهَشَةِ)
حَلَّ الْفَنْجَانِ، تَرَأَى فِي قَهْوَتِهِ وَجْهِي الثَّانِي أَوْ وَجْهِي
الْمَلِيُونِ،
أَطْلَقَ قَهْقَهَةً خَلْفَ الْأَشْجَارِ وَتَابَعَ مَصَّ الْغَلِيُونِ
الْمَغْرِبِ

الهوامش:

- (١) أجدير: عاصمة البطل المغربي الناصر عبد الكريم الخطاطي الذي حارب إسبانيا
شمال المغرب.
(٢) وجدة: في هذه المدينة جرت مفاوضات بين عبد الكريم الخطاطي والاستعمار
الفرنسي - الإسباني.

جلسة مع

صاحب الغليون

محمد علي الرباوي

يوميات

جميل عطية ابراهيم

المقبرة ، فعندما يتحدث ابي ، يطلق على المقبرة «التربة» ، ويقرنها دائما بكلمة محبة ، كان يقول موضع الراحة الابدية ، او عندما يستريح العبد يشقى ، ويلبي نداء ربه ، ولا ينسى أن يقول لوالدي عدة مرات بعد عمر طويل او عندما يسلم الانسان الوديعة الى خالقها لا بد له من تربة . وكان ابي على النقيض من والدتي ، يتفهم مشاعر حنا ، ويتعاطف معه . ويقول أن الرجل قد أدى واجبه ، وفتح مقبرة خاصة بأطهار الكنيسة للمرحومة . واشتكت والدتي حنا للاب سرجيوس ، ولكنه طيب خاطرها ، وقال لها ، ان الانسان عاجز عن مواجهة الشر ، فالخطيئة الاولى في دمه ، وان المسيح قد جاء ليحمل عنا خطايانا ويخلصنا . وظل حنا يتودد الى والدتي بعد كل صلاة ، ويقول لها في ود ، السماح يا مقدسة ، انا أخطأت ورب الكنيسة رب سماح ومحبة ، فتشبح بوجهها عنه ، وترد عليه بكلمة قاسية . وحنا يمت بصلة قربي لوالدتي ، وأخبرتنا ذات مرة ، أنه كان يود الزواج منها ، ولكنها رفضته ، وفضلت الزواج من ابي .

وعندما لم يؤيد الاب سرجيوس والدتي في هجومها على حنا ، بدأت تنقده علانية ، وبدأت تحاسبه على نذور الكنيسة ، وتقيد التبرعات في دفتر خاص .

وذات مرة ادعت ان الاب سرجيوس يدخل السجائر بعد الصلاة ، وان زوجته تذهب الى شاطئ العجمي وترتدي لباس البحر فصدمت مشاعرنا . وانبرى اخي الاكبر مدافعا عن الكاهن ، وطلب من ابي أن يتدخل في الامر ، ولكنها قالت انها لن تكف عن مهاجمة حنا . وانها على استعداد كي تسدد نفقات المقبرة بمفردها ، وانها ليست في حاجة الى معاونة اخي أو حنا في بناء المقبرة ، وباعت بقية مصاغها ورصدت النقود لاستكمالها .

وكان يضايق اختي الصغرى تسبدل والدتي في شئون المقبرة ومهاجمة حنا وكاهن الكنيسة ، وانها باعت بقية مصاغها ، ولكن حماس والدتي لامتلاك مقبرة كان قد ملك مشاعرنا ، فكظمت اختي غضبها .

واسهم كل منا في تكاليف البناء فيما عدا اختي المتزوجة ، فقد رفض ابي أن يسهم زوجها معنا ، وطلب ابي أن يكتب اسمه على قطعة رخام مصحوبا بكلمة من الكتاب المقدس ، وكانت اختي الصغرى ترى أن والدتي قد بددت مصاغها ونقودها من أجل هذه المقبرة ، أما اختي المتزوجة فكفت عن زيارتنا ومنعت أطفالها الصغار عنا ، فحزن ابي عندما حرم من رؤية أحفاده .

القاهرة

كان اخي الاكبر هو الذي اقترح ينشاء مقبرة خاصة بالاسرة ، فاشترى الارض ، وبدأ في اعداد ترتيبات البناء . وفي البداية اختلفت الاسرة حول هذه الفكرة ، بعضهم تحمس وبعضهم تشاءم ، ووجدتني من المتحمسين وقررت أن احيط المقبرة بالاشجار واحواض الورد ، وأن ابني نصبا عاليا ، اضع عليه تمثالا ، وكنت أعلم أن اخوتي سوف يعترضون على هذه الكماليات ، وقررت أن أسدد ثمنها بمفردي . فالمقبرة بدون واجهة رخامية واشجار عالية لا تعد مقبرة .

وتجاوز ثمن الارض السبعمئة جنيه ، وقدر المقاول تكاليف البناء بسبعمئة أخرى ، وأخبرني صديق له خبرة بالحدائق واستنبتات الزهور ، انني في حاجة الى مائة وخمسين جنيتها لتجميل مدخل المقبرة والفضاء المحيط بها .

وتسلم اخي الاكبر الارض ، وقام بتسجيل العقد في البطريكية وفقا لقواعد امتلاك ارض المقابر ، وسدد الثمن نقدا نيابة عنا ، وأعد الرسومات الهندسية . وتعهد والداي بسداد نصيبهما من الثمن أيضا ، وباعت والدتي نصف مصاغها الذهبي . أما اختي الصغرى فقد حزنت حزنا عظيما .

وبدأت أحاديثنا تدور حول هذه المقبرة ، وكان اخي الاوسط يستعد للزواج فبدأت عائلة خطيبته أيضا تشاركنا الحديث حول المقبرة وتكاليف بنائها ، فقد كان من مفاخرنا أن أسرتي تسمى لامتلاك مقبرة خاصة . واسترجعت الاسرة حكايات مؤسفة عن اثرياء من العائلة ماتوا فجأة دون تحسب لهذا اليوم ، فدفنوا في مقابر الصدقة ، ففي العام الماضي رفض « حنا » وهو من اقاربنا دفن حرم صديقه « مجلع » في مقبرته ، وتهرب من وعده وادعى انه فقد مفتاح المقبرة ساعة الدفن ، ولكنه صرح لوالدي بعد ذلك ، بأنه يتشاءم من فتح المقبرة في بداية كل عام ، فالمقبرة عندما تفتح في بداية العام لا تكتفي بجثة واحدة .

وزعمت والدتي أن « حنا » رجل خسيس ، فعلى الرغم من أنه يقوم بجمع التبرعات للكنيسة ، وأنه يعاون الاب سرجيوس ويصحبه عند زيارة المرضى ، ويحمل له البخور ، ويؤدي الطقوس ، فهو رجل نذل .

وتوقف حنا عن زيارتنا ، ولكن اخي الاكبر كان يتصل به سرا ، لانهاء امور المقبرة .

وكان حنا يقول لآخي أن أهم شيء في هذه الحياة هو تأمين بيت الآخرة . وتعلمت منه آداب الحديث عن

الآنية العربية في:

«النَّدَاءُ وَالزُّكُشْفُ»

مقاربة في شعر محمد عفيفي مطر
نفسه محمد قنديل

وإزاء هذه الدراسة التي ستلي، كانت أسلحتي مغايرة: حساسية إزاء الخلق الشعري العظيم والقصيدة التي تصلني بالماضي ثم تهبط وتعلو لتمزجني بعنصر من العناصر الأربعة حتى لو تناولت أبسط هموم الآنية العربية المعاصرة، ثم رحلة طويلة جداً لاستكناه الشعر والتجربة الروحية العميقة في كتابات الفيلسوف الألماني «مارتن هايدجر» ثم وقوع على محاولة نظيرية معرفية لأستاذه «هوسرل» ثم قصائد محمد عفيفي مطر، عايشتها وعاشتني عشراً من السنوات، تنطفئ وتوهج، تحضر وتغيب، تصلني بما لم أستطع أن أسميه من غموض العالم واتساعه واستمراره، في غابات الروح التي لم أمتلك كشفها لأنني لم أملك (نعمة القول) كما يقول الشاعر الألماني «هيلدرلين» ولم أمتلك هذا الشيء العجيب الذي يسمونه (الموهبة)، وبفعالية شمس شتائية دافئة وساء بغدادية صافية، ويوم كريم رحيم فتحت لي بعد قراءات مضنية طويلة (انطولوجيا) هايدجر الغامضة البعيدة العميقة وامتزجت بنداء داخلي غامض ووصلتني بشعر محمد عفيفي مطر وقصائده التي كانت تتفاعل في كيمياء الروح دون أن أدري، وفي محاولة متواضعة لقراءة هم الآنية الخاصة بهم للآنية العربية المعاصرة وبشذرات من بعض قصائد عفيفي مطر ومحاولة «فينومولوجية»: كان هذا المقال في الآنية العربية، متجذرة في مكان ومتخارجة من زمان ومالكة لحساسية خاصة في التعامل مع الوجود وسائلاً ومتعيناً في إشكاليات مطروحة.

* * *

في ثلاث أو أربع قصائد متباعدة ظهر الحجر وقبع في القصيدة وقبع الشاعر في الحجر وتربع ثم تلفت يميناً وشمالاً وشرقاً وغرباً وساء وأرضاً وبدأ يسمي الأشياء أو يقيم «الآنية» على قاعدتها كما يقول الفيلسوف الألماني (مارتن هايدجر).

(وسميت الإقامة فيه هرولة التشكل)
كانت الفوضى المليئة بالكلام
صمتاً ثقیلاً.

في قلب صخب نظرية الإنعكاس، المتوطنة في النقد العربي منذ ربع قرن، والمفسدة لخميرة إبداعه، والمقلصة المفكرة له إلى اجترار ومضغ قشور المنهج (السوسيولوجي) الذي تحول على أيدي بعض نقادنا إلى ميكانيكية تحط بالآنها وأحاديثها على النص الأدبي دون أن تقترب من داخله فناً وتوهجاً وبصيرة، وتركيباً في قلب التركيب، وكونا في داخل الكون، وفي ظل القراءة البنيوية التطبيقية التي تحيل النص الأدبي أوراق لعب تعيد ترتيبها ببراعة وهلوانية تصل حد الملالة، فاصلة بين النص والجذر وبين النص والتاريخ، جاعلة أردأ النصوص كأعظمها ما دامت اللعبة النقدية تستمتع بالتفكيك والتحليل الآليين دون أن تخلق مرة أخرى للتركيب والتقييم - في ظل كل هذا، كان ينمو في داخلي قلق منهجي واقتراق عن كثير من النقد العربي الحديث من نهج التعامل مع النص الأدبي خاصة إذا كان هذا النص قصيدة.

وإزاء هذا القلق، وإزاء الموضوع الذي شغلني طويلاً: «الآنية العربية المعاصرة» كان من المفترض أن ينير لي الشعر هم هذه الآنية، جذورها الإرثية الأعمق في التراث الفني. وكنت قد حاولت في دراسة سابقة أن أقرأ ديواناً لشاعر معاصر هو محمد عفيفي مطر مستخدمة مصطلح «الحال والوقت» كما يعبر عنها فلاسفتنا المتصوفة، وذلك من أجل قراءة الجذور الروحية والفكرية للتجربة الفنية «أنظر مقالتي بعنوان «بين البكاء والضحك، شهادة لكل أوان» - مجلة الأقلام - العدد ٣ - كانون الثاني ١٩٨١ - بغداد».

ولما لم تكن المسألة استبدال أسماء أو العثور على مصطلح مكان مصطلح آخر ولكنه قلقي أعمق كما ذكرت، فإنني قد وجدت أن الوقوف على الحافة لا يغني عن السباحة والفرق في القاع ولي عني التراث لتوظيفه في منهجية القراءة المعاصرة بدلاً من اعتباره نبأً وأفقاً واتجاه علو وتأسيس وموقفاً، هربت منه أو بالأحرى هرب مني لأنني لم أستكمل شروط الحال والوقت والتمهئة الروحية العميقة الشاملة التي تفتح كنوز هذا الإرث وتفرض مغاليقه. وقد يكون لذلك رجعة ولكن ليس وقتها الآن.

قلت للحجر الذي استسلمت فيه
أعِن دمي، وافتح عليّ بوجهك المسكون
بالقول الثقيل

وحين سميت الفواصل في الكلام
حجراً، وأعلنت الإقامة فيه سميت الظلام^(١)

على مدار اثني عشر عاماً قالت القصائد الثلاث كل شيء
وانفضت الكمونات الكونية والبشرية والتاريخية للحجر فظهر
وجه الشاعر محمد عفيفي مطر «أنا علياً» تحمل العالم: الكون
وتاريخ الأشياء سائلاً ومتعيناً في رقعة من الأرض هي الأرض
العربية كما بدت لأحد أبناء القبائل القاطنين على ضفاف
النيل.

وبلغته:

«فالقبايل وقتك

فاخرج عليهم لتدخل أحلامهم»^(٢)

أو

«هم صولجاناتك الخضر

هم في مسير الرياح قصيدتك المقبلة»^(٣)

«فاهبط

اليهم

كما يهبط

السيل»

فما علاقتي - أنا الناقدة المتطفلة - بالشعر، والقصائد قد
قالت كل شيء، وأحجارها بنت وهدمت، وبكت وولولت،
وأشارت وأدانت، ومزجت وخلطت، وفتحت وأغلقت، ثم إن
هذا الشاعر، على ما يبدو، قد أقام حلقاً طويلاً الأمد بينه وبين
الحجر يكابد فيه الشعر والبكاء:

«مشبوبة خطواته من تحت ذاكرة الطفولة

لا يكف عن التخلع من مقالعه، وليس يكف عن

حرث البسيطة والقصيدة

ليس من حي يجلجل صوته بمراسم الهدم المباحة
للقبيلة غيره، لا صوت يردد بالبكاء وقد ترحلت
لحببية أو تقوص مضرب الأعمام والأحوال غير بكائه
لا حي يحمل في مرايا صوته سرب الظباء وهبوة
الكحل المضيء وفي الحصى المشوي طعم
الأمّهات

مريدة الأعراس - إلّا

وفوق جبينه المطحون صوت الهامة الظمأى

يولول بالقتال

وهو تبذدت الرياح بهم ولم عنهم الموتُ الحوادث

فالبوادي تحت سلطان الحجر

وهو المكابد للحوادث وحده

قدست بيعته، أقمت الحلف ما بيني وبين

حضوره السيل،

عروته الوثيقة خاتم الإرث الاخوة والولاية

وهو عاصمتي أزواج فيه بين الصمت
والشعر الكظيم»^(٤).

ولما كنت قد أوقعت نفسي في مزالق السؤال، فإنني سأحاول
الإجابة وسأبدأها بكلمات قليلة للفيلسوف الألماني (مارتن
هايدجر) وهي مأخوذة من محاضراته عن الشاعر (هيلدرلين). يقول
هايدجر:

«في الوقت الذي تنتقل فيه الأشياء إلى الكلام، لكي تبدأ
الأشياء في اللمعان وفي الوقت نفسه الذي تحدث فيه هذه
الأشياء، ترتبط آنية الإنسان بعلاقة ثابتة وتستقر على قاعدة،
فالشاعر يقيم الآنية ويقرأها على قاعدتها»^(٥).

والآنية عند هذا الفيلسوف تقترب في دلالتها من تفتح
الوجود في الزمان، وهي تجيب على نداء وتشكل استجابة
الإنسان الذي يؤسس هذه الآنية سواء كان نبياً أم شاعراً أم
فيلسوفاً بكيفية هذا النداء منطوقاً أم غير منطوق مسموعاً أم
غير مسموع.

ولقد حاولت تطبيق المنهج الفينومولوجي لدراسة تشكل
الحجر ودورانه في قصائد متباعدة زمنياً يفصل بين أولها
 وآخرها ما يزيد عن عشر سنوات، واخترت شاعراً محدداً من
شعراء المدرسة العربية الحديثة هو محمد عفيفي مطر، وذلك
لأثبت صحة المقولة التي عرضها مارتن هايدجر في محاضراته عن
هيلدرلين وعلي أن أبرر ذلك بتوسع أكثر:

لقد اخترت المنهج الفينومولوجي كما تمثل عند مؤسسيه
الرئيسيين مارتن هايدجر وإدمون هوسرل، لأنه منهج يعود
بالمعرفة الأوروبية عودة نوعية افتقدتها المناهج الوضعية التي
وظفتها الحضارة الأوروبية في تعاملها التدميري والتوظيفي مع
الطبيعة والإنسان. إن هذا المنهج هو عودة للتألف مع الوجود
واتخاذ معياراً، وفرض مغاليقه وكشفه بمعرفة حدسية. ومن نافلة
القول ما نعيه من أنه ليست هناك معرفة جوهرية لا تستخدم
الحدس كوسيلة للانفتاح البصير سواء في العلم أو الفلسفة أو
الشعر. ولحظة الكشف الجوهرية في الأشياء أو في النفس هي
لحظة حدسية بالأساس، إنها لحظة تطرد وراءها المقولات المقولبة
وثرثرة المفاهيم الفارغة ومقولات المنطق الباردة، فلماذا يركز
هذا المنهج على هذه اللحظة ويطمح في أن يقيم معرفة جوهرية
للوجود والإنسان بواسطتها؟ ولماذا لم تعتمد الحضارة الأوروبية
في الرؤية وفرض مغاليق العالم؟ تتعدد إجابات فلاسفة هذه
المدرسة على هذا السؤال، فمنهم من يقول بالامتناع الجوهرية
للوجود على التأسيس لأنه بطبيعته محتجب في الإنكشاف، ولذا
تأسست الميتافيزيقا الأوروبية بعد سقراط في المنكشف، في
«الموجود» وليس في الوجود، لأن هذا الأخير لا يعطي نفسه إلا
في بروق سماوية عابرة يؤسسها الشعراء الكبار. ولعل تراثنا
الصوفي يميل لمثل هذه الإجابة، ولذا يسمى بروق معارفه القلبية
الحدسية بالإشارات ويسميتها محمد عفيفي مطر، شاعرنا في هذا
البحث، بالشظايا والقراءة.

[والنهر في مصحف الأرض قد كتبته يد الرب في

سورة الماء، كل القراءات مكتوبة في صحائفه

كان أبيض أحمر أخضر

من كان ذا بصر فليز الآن ماذا تقول الحواشي التي

كتببت في لفائفه ثم فسرهما الطلع والشجر الآدمي،

اقرأوا، كل شيء قراءة^(٦).

أو

[هذه مملكة القراءة، وتاجي كلمة تسبح

أغصانها في شجر الأبجدية الذي يبدأ

ولا ينتهي^(٧)

ثم

[هذي جذاذة قول من الكتب الصفر تطفو إلى

مطر الخلق من غرين الشهوة الجامحة، وتخضر ما بين

متن وحاشية ثم تقرأ في ورق القلب (والقلب

ساعة طمي يرفرف ميقاتها في فضاء الدما) ثم

تأخذ وجهاً يجدد في جملة القول ركنين: فعلاً

وفاعل^(٨).

وحق لا تأخذنا الموجات المتدافعة للمعاني المختلفة للقراءة

عند محمد عفيفي مطر، هذا الشاعر الذي تفتح علينا بصيرته

الخفيفة كوة في أنطولوجيا الخلق والصورورة، السماء والأرض،

دعونا نبتعد عن إجابته هو وغيره من فلاسفتنا المتصوفة ونختار

إجابة تثير لنا سر افتقار المعرفة الأوروبية للتناغم بين الإنسان

والكون وعدم انبثاقها من تلاحمها البدئي الأصيل.

وهذه الإجابة أقرب للرؤية التاريخية التي تؤكدنا قراءتنا

لمنطلقات الحضارة الأوروبية المعاصرة في لحظة التأسيس التي

وسمت روحها الحالية، إن هذه الحضارة في امتدادها العدواني

نحو الطبيعة والبشر، الوجود والإنسان، قد قضت على التألف

البدئي بين البشر والعناصر الأربعة، وإن مناهجها الوضعية

التوظيفية قد طردت لحظة الشعر في التأسيس وحولتها وحصرتها

في الكتب، ولذا فإن الكتب والبصائر النافذة التي تعيد إنشاء

هذه اللحظة تعاني اغتراباً جذرياً من مستهلك هذه الحضارة،

ففرنسا لم تقرأ سان جون بيرس والقارئ الفرنسي العادي لم

يسمع بهذا الشاعر إلا حين منح جائزة نوبل، وألمانيا الصالونات

لم تستوعب فاغنر إلا بشكل سطحي ادعائي كما نعلم من قراءتنا

للفيلسوف الفرنسي (ديني دي روجون) في كتابه (الحب والغرب)

لأن موسيقاه خارجة خروجاً جذرياً أصيلاً على توجهات

الحضارة الأوروبية المعاصرة، واستجابتها وحساسيتها الجمالية التي

يتشكل بها إنسانها. إن موسيقى فاغنر وشعر سان جون بيرس

يستحضران الغايه والسر والغاز الوجود، وكلها مسائل غابت في

حضارة الاكتساح الشرس للعالم، ولذا فإن فلاسفة هذا المنهج

(الفيونولوجي) لا يرقعون ولا يلفقون ولا ياملون شيئاً من وراء

المناهج الوضعية القائمة، وإنما يطلعون علينا بانقلاب نوعي في

الرؤية والمعرفة ويعتمدون تراثاً - معياراً - هو نتاج تجلي الروح

الأوروبية في لحظة كان التناغم فيها بين الإنسان والوجود ما زال

سارياً وكان الأول يستنطق الثاني ويستنير به وفيه من خلال

إيقاع افتقد الآن، هو إيقاع التناغم، هذه اللحظة هي تراث

الفلسفة الأوروبية قبل سقراط كما تمثلت عند فلاسفة شعراء

كهيراقليطس وانبادوخليس وغيرها. وهذا الأفق في المنهج

الفيونولوجي في بحثه عن معيار إرثي جديد وتفتح أصيل

للروح الأوربي يماثل عند محمد عفيفي مطر ما يخوضه بالعربية

ويسميه «البحث في طبقات الذاكرة» وسنعود إلى هذا مرة

أخرى لكي نكمل حديثنا لنقول: إنه لا يهمننا إذا كانت

الحضارة الأوروبية بقدرتها الدجيبة الخفيفة تستوعب انقلابية

هذه المناهج كجمالية غير ضارة أم أن هذه المناهج ستكون خطوة

للبدء في تأسيس معرفي مختلف كيفيا، وتعامل مع العالم مختلف

جوهرياً. إن ما يهمننا في الواقع هو ما واقعنا نحن وقراءتنا نحن

لهذه المناهج ببصيرة محاورة وكاشفة لنا، تاريخياً وبشراً، إن

حضارتنا العربية الإسلامية في لحظة انفتاحها الجوهري في العالم

لم تستبعد الوجود ولم تقض على التناغم البدئي بينه وبين

إنسانها، بل إن هذا التناغم قد تأسس بالكتاب، كتاب هذه

الحضارة ونهجها وفي المسيرة الحضارية الكبرى التي قلبت فيها

صفحات هذا الكتاب في العالم، وحافظ حاملوه في فتوحاتهم

النبيلة على قداسة الشجر والبشر والأنعام. وليس مصادفة أن

نكون مطالبين بالسفر في الأرض لكي نشهد كيف بدأ الخلق ولا

أن ننشر في الأرض، بعد الجمع، ونقرأ هذه الفقرة المضيئة

(لحي الدين ابن عربي).

[فالانتشار هو التقلب في الصفات حال البقاء بعد الفناء

بالموجود الحقاقي والسير بالله في الخلق، هو طلب حظوظ تجليات

الأسماء والصفات والرجوع إلى مقام أرض النفس].

لكي نقرأ هذه الأبيات في قصيدة لمحمد عفيفي مطر

[الريح تلبس خاتم الطير المحوم والكتاب تقلبت

صفحاته من تحت دواماتها الوجه المهيّر في

سماوات الضحى الليل^(٩).

ونبتعد عن هذين الشاعرين اللذين يصلاننا ويفتحان أعيننا

على عمق المنهج الفيونولوجي في إرثنا لكي نقول إن ما

ألفناه الآن من بلادة في الرؤية ومن انطفاء للدهشة البكر، من

انقطاع عن التألف مع الكون، من كل ما ران على حساسيتنا

البدئية والتاريخية من ترهل وبلادة وانكماش، من انسحاب

للوجود والسر، من انحصار في علب الأجساد المنازل - المقابر،

من كل ما فرض على ثقافتنا من قشور الفلسفة الوضعية الأوروبية

وانحسار للتراث، كل هذا يختلف عن لحظة البدء التاريخي في

تأسيس الآنية العربية في قلب الوجود. وأزعم أن القصيدة

العربية مطالبة بتأسيس هذه الآنية في لحظة انفتاحها الكبرى

على العالم، وذلك بفرض كمونها وإمكاناتها الباطنة وإمكانات

تشكلها مرة أخرى في الزمان.

وذلك بالخيال الخلاق الذي يغير حساسية القراء تغييراً

جوهرياً يجعل إمكاناتية الائتلاف مع تشوهات تشكل هذه اللحظة

في الزمان الآتي غير مقبولة، ويجعل إستعادة اللحظة الجوهريّة

الأصيلة، بتحقيق خلاق مرة أخرى، حلماً لا يمكن لأي استلاب

ثقافي صريح أو خبيث أو أي بديل حضاري تلفيقي أو توفيقى أو تهجينى أن يجعله بديلاً عن إعادة الملامح للوجه الذي انبثق في التاريخ، والنار للرغيف الذي توزع في جهات الأرض وترك خبيرة في كل استعادة وانقلاب وتخلق للرؤية.

ولهذا فإن استخدامنا للمنهج الفينومينولوجي هو استخدام لروح تراثية أصيلة قد تغربت بتوقف حضاري مؤقت وجملة اعتراضية لن توقف مدّ ما جاء، وما جاء يأتي كما يقول بيت في قصيدة «أول الحلم آخر الحلم» لمحمد عفيفي مطر. إن أية قراءة بصيرة وأية مقارنة عادلة تجعل شذرة عند «الجيلاني» أو (ابن عطاء الله السكندري) أو (القشيري) بمثابة كتاب كامل عند أحد أعلام هذا المنهج.

ولنعد مرة أخرى إلى آتيتنا، ولعل من نافلة القول تأكيدنا على أن كل قصيدة عربية جيدة تعيد تأسيس الآنية العربية فكرياً وجمالياً، وكل حركة تاريخية تنجح أو تفشل، هي خطوة في نهر سيأتي، وحتى قصيدة المناسبة السريعة المتعجلة، تعد حفاظاً ولو بالاجترار السهل والاسترجاع التاريخي الهامد لتحقيق آتيتنا في الزمان، ولكنني أدعي بأن هذا الشاعر «محمد عفيفي مطر» يؤسس الآنية العربية الأصيلة في انفتاحها في الوجود - من خلال تجربة خمسة وعشرين عاماً وعشرة دواوين شعرية - في لحظات تكشفها التدريجي ثم انفتاحها الجوهري الشامل في الزمان، وذلك من خلال تحركه شعرياً وتقلب قصيدته بين توتر جدل ودراما لحظات ثلاث في حياة هذه الآنية وتخرجها في الزمان: لحظة ما قبل الرسالة الكبرى: إمكانية مشوشة وجذب ولغة بانتظار نار الكلمة الساوية للامتداد في الأفق بشراً وفتوحات نبيلة وانقلاباً لتاريخ البسيطة، ثم لحظة جوهريّة ثانية: خطى الرسالة على الأرض وفتح كتاب الخليفة وانكشاف الأفق بنيران السماء واشتعالها في السنوات الأولى في قلوب الرجال الكبار، ولحظة ثالثة هي حاضرنّا الآن، همود واشتعال طينة وإمكانية لبدء دورة جديدة في التخلق والولادة تعني بمحصلة الدورتين السابقتين. ولعل قراءة الشاعر - محمد عفيفي مطر - الخلاقة المعاصرة الكاشفة المقارنة المتقنة بوجه عمر بن الخطاب في ديوانه الصادر في السبعينات (شهادة البكاء في زمن الضحك) ثم رأس الحسين الكربلائي نازفاً في العديد من القصائد: إمكانية مستقبلية وأرضاً ودماً للفعل الآتي، ولعل القارئ تكون له كرة لمشاهدة تجليات الوجهين في دواوين (الأرض والدم) و (شهادة البكاء في زمن الضحك) ثم (النهر يلبس الأقنعة) وأهمّ ما ذكرت، ذلك التنظير الأولي للشاعر في مقدمته لديوان الشاعر الشهيد «علي قنديل» ووضعه الخطوط العريضة لإمكانية قيام

نظرية جمالية تلمم وتنير وتفتح آفاقاً في تشكل وضرورة وهوية العطاء الروحي العربي، وتعطي معنى ومسار حركة الشعر العربي الشاب في مصر.

وسأرجع على نقل فقرات دالة قليلة من مقدمته الطويلة

لديوان الشاعر الشهيد (علي قنديل) تساعد في تعيين وتحديد أكثر دقة لما ذكرته:

١ - تحرير اللغة من قسريتها المسطحة، وتحرير العالم من توابيت الثنائية.

٢ - الرفض لنظرية الإنعكاس بالرغم من كل المحاولات الترقيعية والسفسطة الجمالية. خصوصاً في تفسيرها وتنظيرها في العالم الثالث واحتكار الحق والحقيقة لم يعد أحد قادراً على التبجح بادعائه، في بلادنا وكل بلاد العالم.

٣ - الانتقال من الوحدة العضوية ووحدة الموضوع والمضمون إلى وحدة المناخ الشعري، فالقصيدة تمثل الفضاء بالنسبة للتمثال والقصيدة بما تقوله ولا تقوله، إنها مناخ كامل، يتواشج فيها الحضور والغياب والكلمات والمسافات الفارغة وإيقاعات التشكيل غير المحكوم إلا بطاقة إبداع الشكل الكلي كوسيلة وغاية في وقت واحد، هذا المناخ هو الواقع الشعري الذي لا يعكس شيئاً بل يقيمه مع أو ضد الواقع غير الشعري وإيجاد هذا الواقع الشعري ليس إلا هدماً وبناء في وقت واحد. وهذا تحرير للحواس وتحرير للممارسة الإنسانية في العالم وإعادة للتدقيق في المسلمات والثوابت.

٤ - الإيقاع، أي زمن القصيدة، هو ما يتحرك فيها من طاقة الخلق وديومة التغير الكيفي لعناصرها. فالنثر والتفعيلات والتزام الخليل والنصوص المقتبسة والفراغات وتعدد الأصوات والغناء الميلودي، كلها لحظات هذا الزمن، وقد شفت عن كيفياتها في السياق أي القصيدة.

٥ - ترفض سلطان أرسطو على الذهنية المعاصرة، وبالله كم لأرسطو من سلطان على هذه الأرض منذ تمزقت!

٦ - وبقطعة الدخان في سماء الدهشة، موقف في الفن وتجربة الشاعر كلها مفتتح لمدينة أخرى لا يسقط الشاعر على أسفلتها قرنفة من دم، وتكون أريكتها للجموع، (واليد القاتلة يشهد عليها دم القتل والكتاب الخائن تحل عنه أحرفه).

٧ - لكل قارئ قراءة هو مولها.

٨ - الانتقال من الجوع إلى الحلم موقف في السياسة، والانتقال من حابي وحوريس إلى الحسين الكربلائي موقف في الانتفاء^(١٠).

إن هذا الشاعر لم يؤسس الآنية العربية تأسيساً حماسياً هو بكاء على ما قد ولى، وإنما كان يقرأ أفقاً هو محصلة المكان والزمان العربيين، ويؤسس فيه بهدوء وصبر وتأمل على مدار ربع قرن. ولعل هذا يفسر غيابه عن الحركة النقدية وإنقطاعه في فترات قد تمتد لسنوات يعود بعدها متسللاً كالشبح ليعطينا ديواناً كاملاً من سديم الكون وغابة الصمت والطين والقراءة ثم يطفئ بعدها ويعود..

ولعل هناك عاملاً قد وهب لهذا الشاعر ومنح له دون جهد ومكنه بطاقته الشعرية من الإسهام بدور كبير في تأسيس الآنية العربية في الزمان وبشكل أتم وأكمل، هذا العامل هو امتلاكه لجسد هذه الآنية دماً ونسلاً وتوتراً غنياً بلحظتها الجوهريتين

من الحركة والسكون بعد انقسامها التاريخي الدامي، وذلك يعود إلى أنه، بالمصادفة البحتة، قد نشأ وترى وبلغ أشده في مراتج أحد بطون المشيرة العربية التي استقرت في وادي النيل واحتوت الساكن والمتحرك في لحظة الانقسام الكبرى برحابة وفهم دون أحادية قاصرة أو انشطار ينفي الوجه الآخر ويجرم نفسه من توتر وجدل اللحظتين الداميتين الثريتين رغم ذلك. ولذا فقد ولول عند قيام أول مظاهرة طلابية قامت على ضفاف النيل حين ارتفعت الحناجر والشعارات خالية من جذور الأرض والإرث فلطم خديه وقال في قصيدة عنوانها «١٩٦٨»^(١١) (انفسحت بيننا الأرض يا رهج الحرب بين القبائل،

هل أنتم الآن بين الحجاز وتونس، هل صدت في دروع زناتة أو في سيوف الهلالية الشمس، أم تمسح الكتب المستجدة صوت الربابة من طينة الذاكرة)

وذلك لأنه في تصويره الذي لا يهدأ بضرورة أن يكون لكل فعل جزئي جناحان يضمان الجهات الأربع وينطلقان من رحم الطينة والذاكرة ليمنحا فعلاً هو وردة جرح تطلع من عباءة امرئ القيس وعلقة الفحل والنفري والسهورودي وخبز القبائل:

«وهذا هو السهورودي يدخل ليل الميادين

والأرض مخبوءة تحت جبهته وهو

يصر طير الجلالة منتشراً تتقمصه الكائنات الأسيرة محتشداً في قلوب المراكب والنهر يمشي مظاهرة فمظاهرة والبلاد البعيدة ترسل ملء السلال فطائرها الدومية زوادة للجموع المقيمة خلف المتاريس ترسل مواها المتجذر في الدمع والسهورودي والنفري يخطن فوق الحوائط والصحف الجامعية طير الكلام المفاجيء... والرعية من أصدقاؤني امرؤ القيس علقمة الفحل والنفري

الغريب

المشرد بين قرى مصر والبصرة)^(١٢).

فكانوا قد غابوا من الجامعة فما أحزن الشاعر المولود ولنعد إلى محمد عفيفي مطر فنقول: إن امتلاكه الهائي لجسد الآنية العربية بحكم النشأة، كما ذكرنا، لم يكن ليفني عن امتلاكه وهو قد امتلك بالفعل وفي عمر مبكر، ثقافات حضارات أخرى غير حضارته بحكم نوعية قراءاته واهتماماته الفلسفية الشاملة. لقد كان شرارة منقذة مستوعبة للتراث العربي الإسلامي تحتك بشرارة حضارات أخرى دون استلاب متطير وإثماً بروح من يقف على قدمين راسختين واضعاً يده في طينته، مشتعلًا ببروقها وتجلياتها الجوهرية في الزمان حركة وإراثاً. لقد كان هيجل شموخ العقل الأوربي وتفتح كل عطاءات القرن العشرين الفلسفية والجمالية والنفسية والثورية تلميذاً متواضعاً لشيخه الجليل وعمه العذب (محيي الدين بن عربي) الذي عاش معه سنوات طويلة في قرية على ضفاف النهر، ولعل الخضر قد ظهر على وجه الماء في ليلة قمرية وشارك الشيخ والفقي الشاعر

بكاءها على الطينة الهامدة وتقلب وجهيها بين السماوات والأرض.

(أقر أي الجمع بينها والخروج منها)^(١٣)

لقد عاش هذا الشاعر الكتب والموت والليل كما عاش الأحياء:

(تخرج تحت فضاء الليل وتغدو شجرة هائلة

يلفحها الظلام المرقط

كلما اختفت نجمة غادر عضو من أعضائك الليل

حتى تتكامل على فراشك الحشن

للحصير والليف غابة من تألفات اللبس والأحلام للسماوات ذاكرة في عينيك

تعرف كم دائرة تطير الصقور والحدآت العالية حتى

تصير الشمس في مركز الأقواس)^(١٤).

ولعل الهموم العقلية والوجودية للحسن بن الهيثم والنفري والسهورودي قد اجتذبتهم وحاورته أكثر مما حاوره الفضول والرغوة وقشور الهموم الآنية على منتديات الثقافة العربية.

(أخرجوك من الأرض، كانت حواراتهم لغة لست منها)^(١٥)

(فأهجرهمو - حان وقتك - هجرا جميلاً فكل بما عنده فرح)^(١٥)

إنها عطايا فترات طويلة من الصمت والهدوء والبعد المكافي عن ضجيج المدن وحلقات التنصيب وتوزيع الأنصبة ونفض اليد والقلب نهائياً من أي تعلق بغنائم الشهرة ولمعان الاسم، والرضا العقلي والقلبي بقدر الدنيا ونعمة الانطفاء، والتوجه للكفاح الأكبر مع الشعر والنفس وحرب الرياء:

(قلت: وحدي... وهم كثرة غالبون

فقلت: هي الحنة - النعمة الكاملة/ وهذا

اصطفاؤك)^(١٦).

كل هذا قد أعطى مردوده النهائي في مرحلته الشعرية الأخيرة، نبات ينسج قصائد طويلة جداً هي أحلام ورؤى حضارية كبرى يزاوج فيها، كشرعاء الحضارات المهدة بالأفول، بين إرث عظيم قد استنارت له رموزه وبين طينة تستجيب ولا تستجيب، ولعل قصائده المركبة المعقدة المتشابكة ستكون لينة وإراثاً فيما سيأتي.

وما يهمني، في بحثي وفي منهجي الذي اصطفيت، هو البعد الانطولوجي في قصائد هذا الشاعر. إن هم الآنية العربية في لحظة السكون المنطفيء وهم الصفرة في وجوه فلاحي مصر الفقراء الذين عاش بينهم، والبكاء الصامت الذي ملأ قصائده وروحه بالكآبة العميقة وغلف شعره في لحظات الصفاء الأسمى بالرحمة الكونية، كل هذا لم يكن بعيداً عن علاقة تنشئها القصيدة، حتى القصائد السياسية المباشرة، بروابط مع الوجود سائلاً أو متعنياً في زمان، ولذا فإن السبب الأعرق في اختياري لشذرات من قصائد محمد عفيفي مطر هو تصوري أنه ينفرد ببناء انطولوجي لم أعتمد في استقرائه على رتبة توارد ألفاظ أو قاموس لغوي تكوّن على مدى ربع قرن من الحياة في الشعر، وإنما

على وجود ما يمكن أن نسميه بنظرية كاملة من الخلق والضرورة في السكون والحركة، في التحقق والكمون.

وهذه النظرية تحتاج في كشف قوانينها الشعرية ودورانها المتشعب المزاوي من أي ناقد جاء إلى عمر طويل من التوفر على البحث والدراسة، ودون هذه الأنطولوجيا التي تتشكل على مدار عمر شاعر، لا يكون الشعر والقصائد في غناها الأعماق غير لحظات برق خاطفة، لها أهميتها بالتأكيد، ولكنها لا تضرع النار في حطب العالم ولا تفتح شيئاً في سر الأشياء والإنسان والتاريخ.

هذه الأنطولوجيا التي نرى شعرها في دواوين محمد عفيفي مطر شبيهة بمفهوم الأنطولوجيا الذي يأتي به المنهج الفينومولوجي من خلال تأسيس معارف جديدة باستعادة للتناغم البدئي - بين الكون والإنسان وهو التناغم المستبعد من قبل الحضارة الأوروبية العميقة. يقول الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل عن هذه الأنطولوجيا: (وهي ليست أنطولوجيا صورية فارغة بل أنطولوجيا تتضمن إمكانات الوجود في جميع مناطقها) (١٧).

ولقد اختار المنهج الفينومولوجي لنفسه، كجذر، الشعراء الفلاسفة قبل سقراط كهيرقليطس وأنابادوقليس، ولعل وجود ديوان كامل لمحمد عفيفي مطر عن قراءته الشعرية الإسقاطية لفجر الحضارة اليونانية باسم «ملاحم من الوجه الانبادوقليسي» وهو ديوان صدر له في الستينات، قد حسم بالنسبة لي مسألة اختيار المنهج واختيار الشاعر.

ففي هذا الديوان نرى محمد عفيفي مطر كشعراء فجر الحضارة اليونانية الأوائل سائراً في ليل العالم، ذئباً متوحداً متوحشاً كهيرقليطس يسأل الوجود السائل ويشتبك مع صمت العالم وحضور الأشياء وسر العناصر، لعل ذلك يفتح له كوة تستنير بها الطينة التي يغرس قدميه فيها.

(كنت ممتد العروق

نازفاً أسبح في ليل السديم

كنت فيه روحه الحرة والمحور والدائرة المشتعلة

والمدار الفوضوي المتحول

كنت أبني - بين ما أخفيه في القلب وبين العالم

المقبل - جسراً للتواصل

فأنا أفطر في الصباح بغابة

أتغدى بسحابة

أتسلى بجوار الرعد والبرق اللذين

استترا تحت الربابه

ألس الأفق على رأسي شالا وأدير العاصفة

خاتماً في إصبعي

والبحر خفا والكتابة) (١٨).

كان هذا بابتسار يضطر له الناقد بالضرورة، الوجود عند محمد عفيفي مطر في الستينات. وبعد تجربة هذا الديوان يأخذ الوجود في التعمين ويتخارج شيئاً فشيئاً في الزمان العربي، في

لحظة الانبثاق الكبرى، وسنجد مرحلة وسطية قبل هذه اللحظة الصريحة في ديوان كتاب الأرض والدم (١٩) ونقرأ:

« بعدما أدركني وجه الوجود المتحول

قلت إن الميت البارد يأتي في وقود الصاعقه

قلت إن الأخرس الصامت يأتي في الرياح الزاعقه

قلت أن الحق واحد

وجهه يلمع في الخلف ويأتي في التقابل

قلت إن الأيس مدفوعون بقلب اللبس،

والنهر سيأتي في الطأ... »

ثم عود على بدء وتخارج صريح للوجود في الزمان وانبثاق الوجه، الصاعد في التاريخ:

« وأنت هناك على درعك المرتن

بقايا الوصايا

وشورى اقتسام المواريث، والشعب بين الزوايا

تبقت له رعدة واحدة

قفاً من المهد ينسجه الرمل والجوع، ثلجاً من

الرعب والشوك ينسجه الموت تحت الكفن

ووجهك يا سيد الأوجه الصاعده

من الزفرات المليئة والأغنيات

بداية كل الطقوس وآخرها

كان موتك يمشي ويفتح كنز الممالك

للجائعين) (٢٠)

ولعل مسيرة الحجر الذي ذكرته في بداية المقال قد أخذت المسار نفسه وظهرت في قصائد متباعدة زمنياً بكيفية الوجود نفسها لدى الشاعر سديماً سائلاً ثم متخارجاً ومتعيناً في زمان. فالحجر الذي يفتح به الحسن بن الهيثم الأفق ويفتح به الشاعر البسيطة والقصيدة في عام ١٩٦٨ يقول:

(كل حجرة

دورت قشرتها نار الكهوف

عجنت طينتها الشمس ولفتها خيوط المطرة

دحرجتها عجالات الزمن المنكسره

فهي أرجاء وأرحام رغيف

وهي وجه ناعم في مدخل البيت الأليف

وهي للأرض إناء أثري ولقلي مجمره

وهي لي موطىء ميلادي وسقف المقبره

وأنا.. تنظر عيني المبصره

صمتها يقطر بالدمع وبالرمل خلال الطرقات المقفره

أسمع الصرخة في قشرتها تحت الوحام

علها تصبح نسفاً في عروق الشجره) (٢١).

ومن الرغبة الكونية للأشياء في التوالد والتحول اللذين لا يهدآن، وبعلقة الحجر نفسها بالعناصر الأربعة في قصيدة كتبت عام ١٩٦٨ وظهر فيها وجه الشاعر «أنا علياً» تحمل تاريخ الكون والإنسان، ينبثق حجر في قصيدة كتبت عام ١٩٧٩ أي يفصلها عن القصيدة الأولى أكثر من عشر سنوات، وهو حجر

قديم جديد يفتح ويضم الأفق ويحدد أركان العالم الأربعة وعلاقاته المتداخلة وعلاقة الإنسان الشعرية، أي الكون والإنسان، أو بلفظة في قصيدة «الزميل والحجر».

يقول المنهج الفينولوجي على لسان هرسرل:

(إن كل حالة شعورية، لها أفق يتغير طبقاً لتعديل ارتباطاتها بمجالات أخرى وبمراحل جريانها الخاصة بها) وهذا التغير في أفق الحالة الشعورية الواحدة يقابله ما يشبه الثبات والوحدة.

وهذه الوحدة كما يعبر عنها (ليست مجرد ارتباط متصل من الأفكار الملصقة بعضها إلى بعض بصورة خارجية، إنها وحدة شعور واحد وفيه يقوم جوهر قصدي كأنه على نحو دقيق، الجواهر ذاته يعرض نفسه على أنحاء مختلفة ومتعددة) (٢٢).

وعند تبعنا لقصائد محمد عفيفي مطر ودوران الحجر في دواوينه المختلفة نجد أن هذا الحجر يمتد ويفتني ويتشكل ويحمل بدلالات قديمة - جديدة وعلاقات أكثر تعقيداً وتشابكاً ويبقى مع ذلك هو نفسه حجر هذا الشاعر، أي أنه هو وليس هو في الآن نفسه، إذ أرفضنا المنطق الأرسطي وقانون الهوية وقبلنا غنى الشعر ولا تحدده وغنى المنهج (الفينومينولوجي) الذي يساعد في إضاءته. ويمكن في دراسة أخرى موسعة عمل ما يشبه الخريطة التوضيحية لعلاقة الحجر بعناصر أخرى كالأرض والنار والماء واللغة. وهي خريطة كما قلت تتوسع وتنكش من قصيدة لأخرى ولكنها تتمحور وتلعب على العناصر نفسها بتشكيلات علاقية جديدة مدهشة حاملة معها قراءاته الداخلية التي لا تهدأ في القلب والكون وتاريخ القبيلة فما الذي وراء هذا التغير والثبات في الآن نفسه؟ هو في تصوري «الزمان» ، نظرة الشاعر لكيفية مخارج الوجود في الزمان، في اللحظات الثلاث أو التقسيم المنطقية المصطنعة التي درج عليها الفكر البشري ليعرف رأسه من رجليه، مقسماً الزمان إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، ولا يمكن التبجح بأن لدينا القول الأخير والاستقصاء الفصل المتين لشكل الزمان عند محمد عفيفي مطر، لأنه:

أولاً: شاعر ما زال يعطي،

وثانياً: لأنه يجرب ويشكل في قصائده الأخيرة نجراً فائقة تجعل من تشبثه وتخييطه في مقولات نقدية نهائية، مغامرة فاشلة، فكل ما لدينا إذن هو ملاحظات واجتهادات بسيطة قد تتوسع رأسياً في المستقبل أو تتغير نوعياً عند الدراسة المتكاملة لهذا الشاعر.

إن الماضي عند محمد عفيفي مطر هو المستقبل باتساع شبه دائري ولكنه خلاق، ليست هناك عودة ولا زمن ينكفيء على أوله ليحيي لحظة تاريخية ولت، رغم اعتباره إياها لحظة التخارج الأساسي للوجود العربي متعيناً في جسد وكتاب، بل إن العودة في قصائده للتأسيس الأول بمكناته التي لم تتحقق كاملة في التاريخ.

إن المحور الذي يدور عليه الزمان حركة وفعلاً قد انكشف في الستينات في ديوان «شهادة البكاء في زمن الضحك» (٢٣)، ونقطع مضطربين هذه الأبيات القليلة:

(وأنت هناك على درعك المرتين

بقايا الوصايا

وشورى اقتسام الموارث)

وفي السبعينات، في قصيدة أخرى عنوانها «إمرأة - إشكاليات علاقة» وهي دراما شعرية تتبنى بفارس وفارسة يشبكان تحت فضاء الأفق في رقصة قتالية بالسيف، فتنهمر اللغة - الشعر وتحضر القبائل

(كنت مفتوح القميص غواية، شاغلته، العجب العجاب يطير من تحت القميص،

الوشم وضاح الخرائط:

يطلع النخل، الحروب الألف، بحر الروم يعلو فوق أطراف الحراب، شواهد الأسلاف تبرق بالأهلة والبكاء

الصعب)

ثم يتخارج الزمان ويطلع من أفق القصيدة بعد الرقصة الدامية التي توظف فنياً إرث السيرة الهلالية، فنقرأ:

[«استدار الزمان على أدلة كيوم الخلق»

فهل تلدين النهر وأرفع لك قبة الفضاء وأدحو كرة الأرض]

ولاني الزمان عن التميز في القصيدة تدريجياً مفتحياً يتنامى بنهر هو ما يفوق ألف عام. من الإرث والشهداء فيقول الفارس للفراسة في وسط القصيدة:

(أثخنني الجراح كما قد شهدت وأثقلني الوشم

بالميراث والولاية)

ثم يسيران معاً في أرض القصيدة نحو المستقبل فتكون إحدى النهايات المفتوحة التي يختارها الفارس.

(أم فزع مقيم تحت فرشتنا سيكتب بيننا عقد القران

ولاية الكوفي والنسخي، طعم الصمغ والجلد القديم

خلافة الإيقاع في فرح الطفولة بالضحى والليل) (٢٤).

وفي قصيدة: «أول الحلم آخر الحلم» يتعين الزمان صريحاً:

[- إن الذي جاء يأتي..

اقرب

- هل يزحزح الأفق إذا أنطقت الرعدة أحجارك

هل من قدميك امتد نسل وسبيل؟

- هل أمة تنفخ ما بين وجهك والأرض؟] (٢٥)

ولكن كيف يعود الماضي في قصائد محمد عفيفي مطر ليفض كموناته التي لم تتحقق في لحظة التخارج العربي الأول في التاريخ

بحيث لا يصبح المستقبل انكفاءً بليداً على ماضٍ ولى؟

في قصيدة «عن الحسن بن الهيثم» كتبت عام ١٩٦٨ من ديوان «كتاب الأرض والدم» كان الحسن بن الهيثم يتقنع من ثقل الرؤى وضراوة الحارس - بالجنون، ويقول:

(أسمع النهر يغني باكياً،

أنظر في الطمي اللعين

جثة تبحث عن طعنة سيف غاضب أو مقبره

وأرى تحت الغيوم الطائرة

كتب البدء وعلم الآخرة)

وفي عام ١٩٧٩ كانت قصيدة «أول الحلم آخر الحلم تقول:
(أرأيت الفقراء المقبلين
من دم البحر وطمت العلق الدانيء
فاسجد)

وأقول ومتمد منحنا «أقرأ» وجد الإنسان - التاريخ
والزمان المليء، وكل قصيدة تكشف عن إحدى تجليات نعمة
القول - القراءة هي القصيدة، وكل قول يكشف عن وجه
الواحد في الخلائق والسموات العلى هو القول وهو الشعر، وما
عدا ذلك فهو الكلام الموزون المقفى، وكل قصيدة عربية تؤسس
الزمان الأصيل بيروق الكشف ونعمة الموهبة هي القصيدة.
«وحين يستمر الشاعر في البقاء بوصفة ذلك المتوحد الأعلى
الذي يجعل مصيره الخاص شيئاً متفرداً فإنه يصنع الحقيقة،
لشعب، بأن يمثل هذا الشعب، وبذلك يعمل في الحقيقة» (٢٧).
وأضيف:

ويؤسس الآنية العربية في الزمان إرثاً وحاضراً ومستقبلاً
ولقد قلت إنه الشاعر الذي قرأنا.

ثم
«إنه الطبقات من الورق
الانحناء المفاجيء في النقش
غنمة ليس تكررهما غير أن القبائل
تزرع أنسابها الملكية في الوشم
أن الذي جاء يأتي
اقترب)

وألق دلاءك
لا تلقها بين أيّ الدلاء - اقترب)

ثم هذا الحلم:
(انكسر النقش منشراً
في فضاء اكتمالاته)

(وقت هو السلم الدائري المرباط
بين الكلام

وبين الكلام. الخطى يتفتحن - قل واقترب)

وإذا استرجعنا معنى الآنية عند الفينومينولوجيين، خاصة
عند (مارتن هايدجر) فسنجد أنها استجابة لنداء الوجود،
وتتحدد الإجابة وفقاً لكيفية هذا النداء: منطقاً أم غير
منطوق، مسموعاً أم غير مسموع. وكان أول نداء وأول تفتح
لآنيتنا العربية في الزمان: «أقرأ» وقالت قصيدة «حجر الولاء
والعهد».

(فاقرأ واستمع:

هذا الحجر

تتخرم الأمطار صفحته ويذروه الظلام

يعلو، ويفتح في شقوق البرق صلصال الكلام

ويعيد مجد الحلم للشعراء

يضفر من فتوق الصمت آتية

ومحطو خطوه الكوفي في النجوى ويعلم

عن مجيء الشعب في أعقابهم..)

وفي قصيدة ثانية قرأنا:

(وأقرأني

أني الجمع بينها والخروج منها)

انتظر.

واقراً خيوط العلق الدافئ واسمع)

(انتظر واحمل على كفك شمساً للقراءة)

(تفعل الشمس أقدامها في عين حئة

هذا وضوؤها قبل قراءة الفضاء والبسيطة

والقراءة نارها الدائمة)

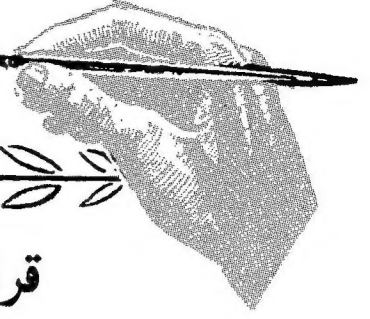
«ومنذ أن هدتنا الآلهة إلى الحوار منذ ذلك الوقت وجد

الزمان» (٢٨).

الهوامش

- (١) قصيدة حجر الولاء والعهد - جريدة الثورة العراقية - الأربعماء ٦
حزيران ١٩٧٩ العدد ٣٣٤٠.
- (٢) من قصيدة أول الحلم آخر الحلم - مجلة آفاق عربية - العدد ٨.
السنة الثالثة - نيسان ١٩٧٨.
- (٣) قصيدة هل الانتظار هو - مجلة الأقلام - العدد السادس آذار
١٩٧٨.
- (٤) قصيدة «حجر الولاء العهد»
- (٥) «هيلدرلين وماهية الشعر» فصل في كتاب مارتن هايدجر. ترجمة
فؤاد كامل - محمود رجب - دار الثقافة الجديدة للطباعة
والنشر - القاهرة.
- (٦) قصيدة حلم تحت شجرة النهر ديوان (والنهر يلبس الأقنعة) - دار
الحرية للطباعة - بغداد وزارة الإعلام ١٩٧٥.
- (٧) قصيدة وشم النهر على خرائط الجسد - الوشم الرابع - المصدر
السابق.
- (٨) حلم تحت شجرة النهر - المصدر السابق.
- (٩) قصيدة (امرأة - اشكاليات علاقة). الأقلام - العدد الثاني -
تشرين ١٩٧٧.
- (١٠) من مقدمة ديوان (كائنات على قنديل الطالعة) بعنوان: شرارة
خاطفة على قوس الحياة والموت - دار الثقافة الجديدة - جمهورية
مصر العربية.
- (١١) ديوان «النهر يلبس الأقنعة» قصيدة ١٩٦٨.
- (١٢) نفس المصدر السابق.
- (١٣) قصيدة أول الحلم آخر الحلم.
- (١٤) قصيدة هل الانتظار هو.
- (١٥) امرأة ليس وقتها الآن. مجلة آفاق عربية السنة الثالثة - العدد ٣
١٩٧٧.
- (١٦) قصيدة هل الانتظار هو.
- (١٧) تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا تأليف إدmond

النتائج الجديدة



قراءة في قصة « تلك المرأة الوردية »

جميل أبو صبيح

المفاجآت المريعة فجاء دور انتصار.

« كيف رفع الرجل الثور القضيب عالياً، كيف أهوى به على الكتف الأمين، كيف صدرت الآي المكتومة، كيف ترنح وترنح صابر.. ثم سقط. وإذ ذاك. أُلقت انتصار بالكيس الذي كانت تضع فيه الزوادة أو لعله سقط من يدها، كنت أصدق بانفجارها، هزت نفسها بعنف، وارتجفت وجهها غضباً... » ص ٣٩

إنها معادلة وضعها المؤلف بدقة محكمة كتطور حتمي وعلاقة جدلية بين الكبت والصبر والرغبة في الانبثاق، ثم ارهاصات التفجر ثم التوقع والمفاجآت ثم دور تفجر الغضب والانتصار. أي أن عناصر المعادلة التي أدت إلى التفجر والانتصار في القصة هي: الصبر، الإرهاصات، المفاجآت، الانفجار والانتصار. والنتيجة النهائية هي:

تهاوي الصبر يؤدي إلى انتصار الانفجار. إن هذه القصة توضح هوم الخيم الإضافية، فهو إلى جانب معاناة التشرد والجوع والفقر والمرض وعدم اهتمام المشرفين عليه بمرافقه العامة الانسانية والأولية منها نجده يعاني هوم التحرر الاجتماعي بعمق ووعي فطري نتيجة مخزونه من التجارب الحافلة بالشقاء والأسى، إذ أنه مستودع كبير للعالم والفقر المسلوب الحريات، ومناخ خصب لممارسات الرأسماليين الفوقية، وهذا ما نلاحظه في المحاسبة القاسية التي يمارسها مدير المعمل مع عماله من أبناء مخيم بلاطه.

وفي داخل القصة تنمو علاقة حب طفلية مبهمة بين الفتى العامل الصغير وبين انتصار تلك الفتاة العاملة البسيطة التي تكبره بعدة سنوات. ولكنها كانت علاقة من جانب واحد، هو جانب الطفل، وهذه العلاقة لا تتعدى الأحاسيس والتصرفات البريئة غير الواعية، فالفتى يلحس ثوبها الذي أدار عليه أحدهم ذات مرة شيئاً من السكر المطخون» ص ١٦، وقد كانت علاقتها معه علاقة أمومة وصداقة، وهي علاقة رمزية، ترمز إلى حاجة ابن الخيم إلى أمومة يقيمها مع التحرر والانبثاق بالسريراني في جذوره النفسية عن طريق الأم « انتصار » التي أحسها الطفل بغرائزه الطفلية المبهمة، علاقة حب عفوية صادقة فيها الانثناء

الروائي يحیی بخلف من المبدعين القلائل في الرواية العربية، ورواياته تحمل الملم التحرري العربي عامة، ولكن من خلال النافذة الفلسطينية، والشاهد هنا روايته « نجران تحت الصفر » التي تتناول فترة حاسمة من التحولات التاريخية في منطقة جنوب الجزيرة العربية، هذه التحولات التي مرّ من خلالها جسد فلسطيني مغمم بالحياة والرؤى الجميلة هو « رأفت ». بائع الفلافل، والذي هو في الحقيقة مدرس يبحث عن قوته وحرية حياته في عالم الصحراء والجذور العميقة العتيقة، فقتل في نجران عن طريق الخطأ.

ثم عندما نقرأ قصة « تلك المرأة الوردية » لهذا الروائي فإننا نجد المعاناة الفلسطينية بعمقها ويوميتها في كشفه للعلاقة التي تربط بين أبناء الخيم العمال الفقراء وبين أرباب العمل أصحاب رؤوس الأموال، هذه العلاقة التي مارس فيها مدير معمل راحة الحلقوم في نابلس دور السيد بينا العمال والفقراء هم العبيد والأجراء، كما ظهرت فيها الإرهاصات الأولى للتفجرات الذاتية المدوية في أعماق الخيم، هذه التفجرات التي لم يتوقعها أحد حتى أبنائها حينما قال « كيف ينطق الجهاد ». ثم صبر العمال الكبير وتحملهم للمراقبة والتفتيش الدقيق والحرمان ومعاناة البطالة، غير أن الانفجار دوى وملأ المكان عندما صرخت انتصار البنت الفقيرة في وجه مدير راحة الحلقوم. ويصف المؤلف دويّ هذه الصرخة وعمقها وتفجرها العاتي « وصرخت فجأة، صرخ القهر والوجع النائم في قلب الحجارة » ثم « كنت أصدق بانفجارها... انتثرت كإنما تتحول إلى شظايا ثم تجمعت كأنما تضمّ زرد غضبها إلى بعضه البعض، تقدمت خطوة، فخطوة، فثالثة.. وصرخت فجأة ». وكان صراخها في الوقت الذي تهاوى فيه الفتى صابر تحت ضربات القضيب الحديدي، أي بعد أن تهاوى صبر الفلسطيني صابر صار الوضع يحمل كل التوقعات والمفاجآت حتى النهش بالأسنان « كل الاحتمالات واردة بما فيها استعمال الأسنان » ص ٣٨.

في هذا الوقت كانت فورة غضب « انتصار » تلك الفتاة الرمز، أو الاسم الرمز، لقد تهاوى صابر فحمل زمن التهاوي

والأندهاش » وانتقل إلى الوجوه لأرى كيف ينظرون إلى قمري ووردني « ص ٢٧ .

« وتهز جسدها بعنف ليس له مثيل، كأنما تطرد منه القهر، كأنما تلفظ منه الصدا » ص ٢٨ .

ثم حين اتهمت المرأة الحامل انتصار بسرقة الاسورة الذهبية نجده ينتفض من الداخل ويودّ لو « يطرح تلك المرأة الحامل أرضاً ويدوس على رأسها » ص ٣٠ .

لقد كان هذا الإتهام مبرراً لدى انتصار والطفل والمؤلف لانتهاء القصة، حيث جاءت النهاية بعد لقاء حاسم بين انتصار وبين الطفل وبين رب العمل الثور، وكان بالإضافة إلى مبرر ترك « انتصار » القسري للعمل كان مبرراً لأن تقول للطفل « يتعين علينا أن نفترق » حيث امتلأ الفضاء كله بالفراغ وأصبح الكون صغيراً في عالم الطفل، وحيث اهتز وأحس بانثائه الحقيقي وخوفه على هذا الانتاء، فرأى « شجرة التين اليابسة ما تزال تتشبث بالبقاء، وكانت امرأة مسنة تنشر على أغصانها التي تشبه القرون غيارات طفل رضيع » ص ٤١، وهذه نظرة رمزية إلى استمرارية الحياة ويوميتها المتوالية رغم كل شيء، ولعله الفجر الذي ينظر إليه هذا الطفل بأن لا بد أن يندثر الماضي بكل ما فيه حين يأتي المستقبل بكل ما نأمل منه .

يتقن مسار القصة في، أولاً: شخصية الفتى الصغير ابن الخيم حيث يمثل الفتى أحاسيس الخيم المكبوتة، ثانياً: شخصية صابر الذي هو الصبر المثقل بأحمال الشقاء والكبت. ثالثاً: شخصية انتصار التي هي الانبثاق والتحرر، والتي هي أيضاً الإطار الذي يحتوي الحدث ومساق القصة والحبكة، وهي المبرر الوحيد لنسج القصة، إذ أنها (الأم - الوطن) الذي يحتوي مشاعر الشخصيات وأفعالها المتناقضة. رابعاً: شخصية مدير العمل الذي يبرز الجانب الآخر من الخيم وهو جانب صراع الخيم مع أرباب العمل من أصحاب رؤوس الأموال. خامساً: شخصية الحارس الفقير الذي يقف ضد مصالحه ومصالح مجتمعه حينما يتحول إلى كلب حراسة لأموال الأسياد .

تكشف الشخصيات في القصة عن نفسها، عن هواجسها ومشاعرها ورأيها في بيئتها، فالطفل المحب يحس بهذا الحب الطفلي فيتصرف تلقائياً بما يعبر عنه، ثم انتصار تحسّ بمحبيّة العلاقة الأمومية مع الطفل، فتلخص السكر المطحون عن ثيابه، وكذلك الشاب صابر الذي ينتهز فرصة غياب رب العمل فيشق أكياس السكر، ولعل هذه الشخصية كانت من أكثر الشخصيات وعياً ظاهراً، فهي طلبت من العمال أن يأخذوا السكر والحلّوم للأطفال وللأبناء الصغار: وهذا هو لبّ الصراع بين أرباب العمل وبين الأجراء . أما الحارس فهو كلب الحراسة في أي مكان، حريص على أموال ومصالح من يضطهدونه ويسلبون منه كرامته فيأخذ بالتعويض الرخيص ممن لا حول لهم، وهم أجراء المعمل، حيث يظن نفسه مُهمّاً بينهم. كما أن شخصية رب العمل هي الشخصية النافرة من هم في طبقة دون طبقتها حيث تصف العمال بأبناء الكلبة، تحس هذه الشخصية بتناقضها وشدة وطأة

هذا التناقض مع العاملين عندها فتأخذ بتفتيشهم بدقّة ومراقبتهم مراقبة مستمرة، وحس يومية وطرد من يثبت أنه أخذ حبة حلقوم ليدسها في فم أخيه الصغير أو ابنه، ثم المعاقبة الدامية التي أدت إلى الانفجار .

أما الشخصيات الأخرى فقد جاءت ثانوية لتخدم مسار الحدث ونهج الشخصيات الرئيسية التي ذكرتها .

مسار الحدث هنا يتصاعد مع تزايد وعي الشخصيات لواقعها، ثم تأثير الشخصيات الثانوية على الشخصيات الرئيسية كما هو حال المرأة الحامل مع انتصار، حيث يتصاعد الحدث بعيداً عن رغبة المؤلف، لأنه يتساقط نتيجة محصلة الظروف المحيطة بالشخصيات كما حدث في الانفجار، وفي غير المرأة الحامل، ثم إن العقدة وقمة الحدث كانتا متوقعتين لدى الشخصيات نفسها، إذ أصبح الوضع يحمل كل الاحتمالات بما فيها استعمال الأسنان، وكذلك مخزون هذه الشخصيات من الكبت والوعي الطبقي .

أما أسلوب المؤلف فهو أكثر الأساليب أماناً ومقدرة على الكشف والسيطرة على أحداث القصة وشخصياتها وهو ضمير المتكلم، وهذا يدلنا على ضخامة المخزون الداخلي لدى المؤلف وعمق تجاربه وأصالتها .

توجد في خاتمة القصة مجموعة من الخواطر الشعرية، جعلها المؤلف أشبه بمنجاة ليلية لطيف وروح « انتصار » وهو مشتت في مدائن العالم وطرقاته، من كل مدينة خاطرة، وهذا له معناه الفلسطيني الخاص جداً، إذ هو التشرد والاعتراب وعدم الاستقرار، وسواء كانت كتابتها في مكان واحد أم في أماكن وأزمنة متفرقة فإنها كما ذكرت سمة خاصة بعدم الاستقرار النفسي والمكاني .

هذه الخواطر الشعرية، لو أمعنا النظر فيها لوجدنا أنها قصائد حقيقية من شعر النثر لتبلمكها للموسيقى الداخلية وتراكيب الجمل الشعرية والحروف ذات الجرس الموسيقي الذي يجعل العلاقة بين حروف الكلمات خالية من النشاز، إضافة إلى الجملة الشعرية والصورة الشعرية المكثفتين .

ولكن لماذا هذا الاقتران بين القصة والشعر في كتاب قصة اسماء الروائي يحيى مخلف بـ « تلك المرأة الوردية »؟! بالإضافة إلى الإجابة التي قد يقولها المؤلف والتي قد تأتلف أو تختلف مع اجابتي فإنني أجد لها تعليلين:

الأول: فني: - وهو أن الزمن الشعري والزمن القصصي يضمهما إطار واحد قد ينصهران فيه مستقبلاً ليكونا عملاً واحداً جديداً، وهنا يكمن الابداع المشرق والجديد للمؤلف إضافة إلى الابداع القصصي .

الثاني: موضوعي: - وهو التواصل النفسي بين موضوع القصة « تلك المرأة الوردية » وبين موضوع هذه القصائد والذي هو حالة المؤلف النفسية الواحدة المتواصلة أثناء كتابة القصة والقصائد .

جميل أبو صبيح